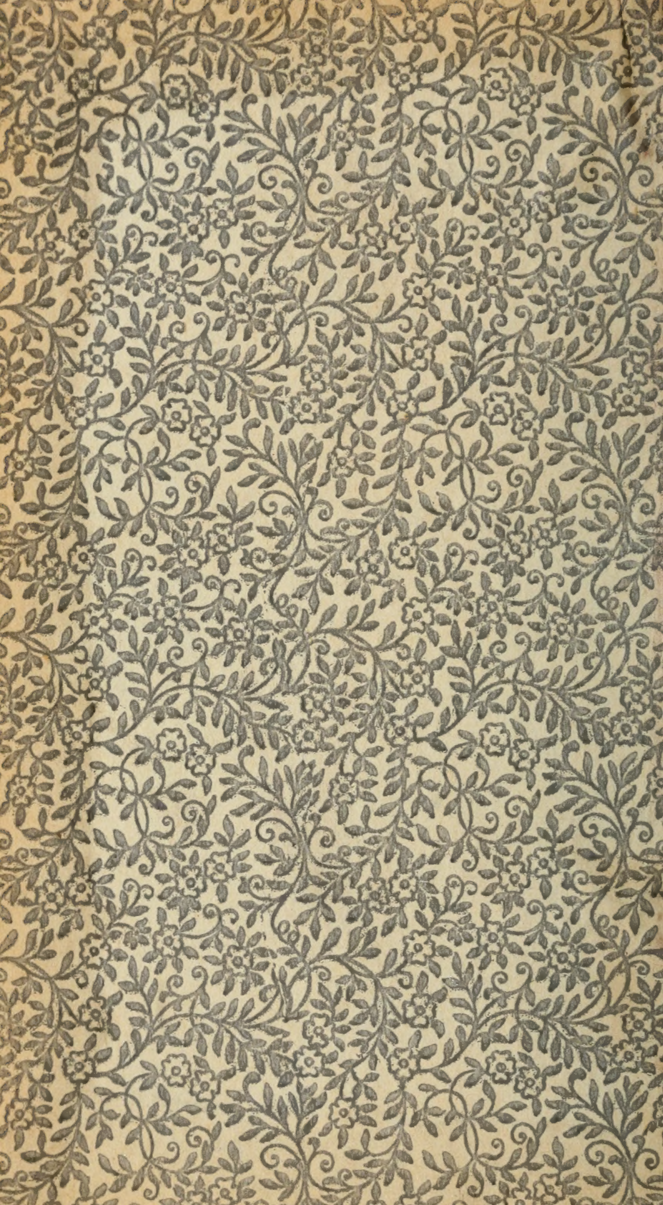

A 000 891 360 0
UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY





COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

TOMOS PUBLICADOS

1.º—*Romancero espiritual del Maestro Valdivielso*, con retrato del autor grabado por Galbán, y un prólogo del Rdo. P. Mir, de la Real Academia Española. (Agotados los ejemplares de 4 pesetas; los hay de lujo de 6 en adelante.)

2.º—OBRAS DE D. ADELARDO LÓPEZ DE AYALA: tomo I.—*Teatro*: tomo I, con retrato del autor grabado por Maura, y una advertencia de D. Manuel Tamayo y Baus.—Contiene: *Un hombre de Estado.—Los dos Guzmanes.—Guerra á muerte.*—5 ptas.

3.º—OBRAS DE D. ANDRÉS BELLO: tomo I.—*Poesías*, con retrato del autor grabado por Maura, y un estudio biográfico y crítico de D. Miguel Antonio Caro.—Contiene todos sus versos ya publicados, y algunos inéditos. (Agotada la edición de 4 pesetas; hay ejemplares de lujo de 6 en adelante.)

4.º—OBRAS DE D. A. L. DE AYALA: tomo II.—*Teatro*: tomo II.—Contiene: *El tejado de vidrio.—El Conde de Castralla.*—4 ptas.

5.º—OBRAS DE D. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo I.—*Odas, epístolas y tragedias*, con retrato del autor grabado por Maura,, y un prólogo de D. Juan Valera.—4 ptas.

6.º—OBRAS DE D. SERAFÍN ESTÉBANEZ CALDERÓN (*El Solitario*): tomo I.—*Escenas andaluzas.*—4 ptas.

7.º—OBRAS DE D. A. L. DE AYALA: tomo III.—*Teatro*: tomo III.—Contiene: *Consuelo.—Los Comuneros.*—4 ptas.

8.º—OBRAS DE D. ANTONIO CÁNOVAS DEL CASTILLO: tomo I.—*El Solitario y su tiempo*: tomo I.—Biografía de D. Serafín Estébanez Calderón y crítica de sus obras, con retrato del mismo, grabado por Maura.—4 ptas.

9.º—OBRAS DE D. A. CÁNOVAS DEL CASTILLO: tomo II.—*El Solitario y su tiempo*: tomo II y último.—4 ptas.

10.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo II.

—*Historia de las ideas estéticas en España*: tomo I. Segunda edición.—5 ptas.

10 bis.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo III.—*Historia de las ideas estéticas en España*: tomo II. Tercera edición.—5 ptas.

11.—OBRAS DE A. BELLO: tomo II.—*Principios de Derecho internacional,* con notas de D. Carlos Martínez Silva: tomo I.—Estado de paz.—4 ptas.

12.—OBRAS DE A. BELLO: tomo III.—*Principios de Derecho internacional,* con notas de D. Carlos Martínez Silva: tomo II y último.—Estado de guerra. 4 ptas.

13.—OBRAS DE D. A. L. DE AYALA: tomo IV.—*Teatro*: tomo IV.—Contiene: *Rioja.*—*La estrella de Madrid.*—*La mejor corona.*—4 ptas.

14.—*Voces del alma*: poesías de D. José Velarde.— 4 ptas.

15.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo IV. —*Estudios de crítica literaria.*—Primera serie, 2.ª edición. Contiene: La poesía mística.—La Historia como obra artística.—San Isidoro.—Rodrigo Caro.—Martínez de la Rosa.—Núñez de Arce.— 4 ptas.

16.—OBRAS DE D. MANUEL CAÑETE: tomo I, con retrato del autor grabado por Maura.—*Escritores españoles é hispano-americanos.*—Contiene: El Duque de Rivas.—D. José Joaquín de Olmedo.—4 ptas.

17.—OBRAS DE D. A. CÁNOVAS DEL CASTILLO: tomo III.—*Problemas contemporáneos*: tomo I, con retrato del autor grabado por Maura.—Contiene: El Ateneo en sus relaciones con la cultura española; las transformaciones europeas en 1870; cuestión de Roma bajo su aspecto universal; la guerra franco-prusiana y la supremacía germánica; epílogo.—El pesimismo y el optimismo; concepto é importancia de la teodicea popular; el Estado en sí mismo y en sus relaciones con los derechos individuales y corporativos; las formas políticas en general.—El problema religioso y sus relaciones con el político; el problema religioso y la economía política; la economía política, el socialismo y el cristianismo; errores modernos sobre el concepto de Humanidad y de Estado; ineficacia de las soluciones para los problemas sociales; el cristianismo y el problema social; el naturalismo y el

socialismo científico; la moral indiferente y la moral cristiana; el cristianismo como fundamento de orden social; lo sobrenatural y el ateísmo científico; importancia de los problemas contemporáneos.—La libertad y el progreso.—Los arbitristas. —Otro precursor de Malthus.—La Internacional.—5 ptas.

18.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo IV.—*Problemas contemporáneos*: tomo II.—Contiene: Estado actual de la investigación filosófica; diferencias entre la nacionalidad y la raza; el concepto de nación en la Historia; el concepto de nación sin distinguirlo del de patria.—Los maestros que más han enriquecido desde la cátedra del Ateneo la cultura española.—La sociología moderna.—Ateneístas ilustres: Moreno Nieto, Revilla. —Los oradores griegos y latinos.—Centenario de Sebastián del Cano.—Congreso geográfico de Madrid.—Ideas sobre el libre cambio.—5 ptas.

20.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo VI. *Historia de las ideas estéticas en España*: tomo III, segunda edición (siglos XVI y XVII).—5 ptas.

20.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo IV. —*Historia de las ideas estéticas en España*, tomo IV, segunda edición (siglos XVI y XVII).—5 ptas.

21.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo VII.—*Calderón y su teatro*.—Contiene: Calderón y sus críticos.—El hombre, la epoca y el arte.—Autos sacramentales. — Dramas religiosos. —Dramas filosóficos. — Dramas trágicos.—Comedias de capa y espada y géneros inferiores.—Resumen y síntesis. Segunda edición.—4 ptas.

22.—Obras de D. Vicente de la Fuente: tomo I.—*Estudios críticos sobre la Historia y el Derecho de Aragón*: primera serie, con retrato del autor grabado por Maura. Contiene: Sancho el Mayor. —El Ebro por frontera.—Matrimonio de Alfonso el Batallador.—Las Hervencias de Avila.—Fuero de Molina de Aragón.—Aventuras de Zafadola.—Panteones de los Reyes de Aragón.—4 ptas.

23.—Obras de D. A. L. de Ayala: tomo V.—*Teatro*: tomo V.—Contiene: *El tanto por ciento.—El agente de matrimonios.*—4 ptas.

24.—*Estudios gramaticales*. — Introducción á las

obras filológicas de D. Andrés Bello, por D. Marcos Fidel Suárez, con una advertencia y noticia bibliográfica por D. Miguel Antonio Caro.—5 ptas.

25.—*Poesías de D. José Eusebio Caro,* precedidas de recuerdos necrológicos, por D. Pedro Fernández de Madrid y D. José Joaquín Ortiz, con notas y apéndices, y retrato del autor grabado por Maura. 4 ptas.

26.—Obras de D. A. L. de Ayala: tomo VI.—*Teatro*: tomo VI.—Contiene: *Castigo y perdón* (inédita).—*El nuevo D. Juan.*—4 ptas.

27.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo VIII.—*Horacio en España.—Solaces bibliográficos,* segunda edición refundida, tomo I.—Contiene: Traductores de Horacio.—Comentadores.—5 ptas.

23.—Obras de D. M. Cañete: tomo II.—*Teatro español del siglo xvi.—Estudios histórico-literarios.* Contiene: Lucas Fernández.—Micael de Carvajal. Jaime Ferruz.—El Maestro Alonso de Torres.—Francisco de las Cuevas.—4 ptas.

29.—Obras de D. S. Estébanez Calderón (*El Solitario*): tomo II.—*De la conquista y pérdida de Portugal*: tomo I.—4 ptas.

30.—*Las ruinas de Poblet,* por D. Víctor Balaguer, con un prólogo de D. Manuel Cañete.—4 ptas.

31.—Obras de D. S. Estébanez Calderón (*El Solitario*): tomo III.—*De la conquista y pérdida de Portugal*: tomo II y último.—4 ptas.

32.—Obras de D. A. L. de Ayala: tomo VII y último.—*Poesías y proyectos de comedias.*—Contiene: Sonetos y poesías varias.—Amores y desventuras.—Proyectos de comedias.—El último deseo. —Yo.—El cautivo.—Teatro vivo.—Consuelo.—El teatro de Calderón.—4 ptas.

33.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo IX. —*Horacio en España.—Solaces bibliográficos,* segunda edición refundida, tomo II y último.—Contiene: La poesía horaciana en Castilla.—La poesía horaciana en Portugal.—5 ptas.

34.—Obras de D. V. de la Fuente: tomo II.—*Estudios críticos sobre la Historia y el Derecho de Aragón,* segunda serie.—Contiene: Las primeras Cortes.—Los fueros primitivos.—Origen del Justicia Mayor.—Los señoríos en Aragón.—El ré-

gimen popular y el aristocrático.—Preludios de la Unión.—La libertad de testar.—Epílogo de este período.—4 ptas.

35.—*Leyendas moriscas,* sacadas de varios manuscritos por D. F. Guillén Robles: tomo I.—Contiene: Nacimiento de Jesús.—Jesús con la calavera.—Estoria de tiempo de Jesús.—Racontamiento de la doncella Carcayona.—Job.—Los santones.—Salomón.—Moisés.—4 ptas.

36.—*Cancionero de Gómez Manrique,* publicado por primera vez, con introducción y notas, por D. Antonio Paz y Melia: tomo I.—4 ptas.

37.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España,* por A. F. Schack, traducido directamente del alemán por D. Eduardo de Mier: tomo I, con retrato del autor grabado por Maura.—Contiene: Biografía del autor.—Origen del drama de la Europa moderna, y origen y vicisitudes del drama español hasta revestir sus caracteres y forma definitiva en tiempo de Lope de Vega.—5 ptas.

38.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo X. —*Historia de las ideas estéticas en España*: tomo V (siglo xvii).—4 ptas.

39.—*Cancionero de Gómez Manrique,* publicado por primera vez, con introducción y notas, por D. A. Paz y Melia: tomo II y último.—4 ptas.

40.—Obras de D. Juan Valera: tomo I.—*Canciones, romances y poemas,* con prólogo de D. A. Alcalá Galiano, notas de D. M. Menéndez y Pelayo y retrato del autor grabado por Maura.—5 ptas.

41.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XI. —*Historia de las ideas estéticas en España*: tomo VI (siglo xviii).—5 ptas.

42.—*Leyendas moriscas,* sacadas de varios manuscritos por D. F. Guillén Robles: tomo II.—Contiene: Leyenda de Mahoma.—De Temim Addar.—Del Rey Tebin.—De una profetisa y un profeta.—Batalla del rey Almohalhal.—El alárabe y la doncella.—Batalla de Alexyab contra Mahoma.—El milagro de la Luna.—Ascensión de Mahoma.—Leyenda de Guara Alhochorati.—De Mahoma y Alharits.—Muerte de Mahoma.—4 ptas.

43.—*Poesías de D. Antonio Ros de Olano,* con un prólogo de D. Pedro A. de Alarcón.—Contiene: Sonetos.—La pajarera.—Doloridas.—Por pelar la

pava.—La gallomaquia.—Lenguaje de las estaciones.—Galatea.—4 ptas.

44.—*Historia del nuevo reino de Granada* (cuarta parte de los *Varones ilustres de Indias*), por Juan de Castellanos, publicada por primera vez con un prólogo por D. A. Paz y Melia: tomo I.—5 ptas.

45.—*Poemas dramáticos de Lord Byron,* traducidos en verso castellano por D. José Alcalá Galiano, con un prólogo de D. Marcelino Menéndez y Pelayo. Contiene: Caín.—Sardanápalo.—Manfredo. —4 ptas.

46.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España,* por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. E. de Mier: tomo II.—Contiene: la continuación del tomo anterior hasta la Edad de Oro del teatro español.—5 ptas.

47.—OBRAS DE D. V. DE LA FUENTE: tomo III.—*Estudios críticos sobre la Historia y Derecho de Aragón*: tercera y última serie.—Contiene: Formación de la liga aristocrática.—Vísperas sicilianas.—Revoluciones desastrosas.—Reaparición de la Unión.—Las libertades de Aragón en tiempo de D. Pedro IV.—Los reyes enfermizos.—Influencia de los Cerdanes.—Compromiso de Caspe.—La dinastía castellana.—Falseamiento de la Historia y el Derecho de Aragón en el siglo XV.—D. Fernando el Católico.—Sepulcros reales.—Serie de los Justicias de Aragón.—Conclusión.—5 ptas.

48.—*Leyendas moriscas,* sacadas de varios manuscritos por D. F. Guillén Robles: tomo III y último.—Contiene: La conversión de Omar.—La batalla de Yermuk.—El hijo de Omar y la judía.—El alcázar del oro.—Alí y las cuarenta doncellas.—Batallas de Alexyab y de Jozaima.—Muerte de Belal.—Maravillas que Dios mostró á Abraham en el mar.—Los dos amigos devotos.—El Antecristo y el día del juicio.—4 ptas.

49.—*Historia del nuevo reino de Granada* (cuarta parte de los *Varones ilustres de Indias*), por Juan de Castellanos, publicada por primera vez, con un prólogo, por D. Antonio Paz y Melia, tomo II y último, que termina con un índice de los nombres de personas citadas en esta cuarta parte y en las tres primeras, publicadas en la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra.—5 ptas.

50.—Obras de D. J. Valera: tomo II.—*Cuentos, diálogos y fantasías.*—Contiene: El pájaro verde.—Parsondes.—El bermejino prehistórico.—Asclepigenia.—Gopa.—Un poco de crematística.—La cordobesa.—La primavera.—La venganza de Atahualpa.—Dafnis y Cloe.—5 ptas.

51.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España,* por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. E. de Mier, tomo III.—Contiene: la continuación de la materia del tomo II.—5 ptas.

52.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XII.—*La ciencia española,* tercera edición refundida y aumentada: tomo I, con un prólogo de D. Gumersindo Laverde y Ruiz.—Contiene: Indicaciones sobre la actividad intelectual de España en los tres últimos siglos.—De re bibliográfica.—Mr. Masson redivivo.—Monografías expositivo-críticas.—Mr. Masson redimuerto.—Apéndice.—4 pesetas.

53.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo V.—*Poesías.*—Contiene: Amores.—Quejas y desengaños.—Rimas varias.—Cantos lúgubres.—4 ptas.

54.—Obras de D. Juan Eugenio Hartzenbusch: tomo I.—*Poesías,* con la biografía del autor, juicio crítico de sus obras por D. Aureliano Fernández-Guerra, y retrato grabado por Maura: primera edición completa de las obras poéticas.—5 ptas.

55.—*Discursos y artículos literarios* de D. Alejandro Pidal y Món.—Un tomo con retrato del autor grabado por Maura.—Contiene: La Metafísica contra el naturalismo.—Fr. Luis de Granada.—José Selgas.—Epopeyas portuguesas.—Glorias asturianas.—Coronación de León XIII.—El P. Zeferino.—Menéndez y Pelayo.—Campoamor.—Pérez Hernández.—Frassinelli.—Epístolas.—Una madre cristiana.—Una visión anticipada.—El campo en Asturias.—5 ptas.

56.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo VI.—*Artes y letras.*—Contiene: De los asuntos respectivos de las artes.—Del origen y vicisitudes del genuino teatro español.—Apéndice.—La libertad en las artes.—Apéndice.—Un poeta desconocido y anónimo.—5 ptas.

57.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XIII.—*La ciencia española*: tercera edición corregida y aumentada: tomo II.—Contiene: Dos artículos de D. Alejandro Pidal sobre las cartas anteriores.—In dubiis libertas.—La ciencia española bajo la Inquisición.—Cartas.—La Antoniana Margarita.—La patria de Raimundo Sabunde.—Instaurare omnia in Christo.—Apéndice.—5 ptas.

58.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. E. de Mier: tomo IV. —Contiene: Fin de la materia del tomo III.—Edad de oro del teatro español.—5 ptas.

59.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. E. de Mier: tomo V y último.—Contiene: Fin de la materia del tomo anterior.—Decadencia del teatro español en el siglo xviii.—Irrupción y predominio del gusto francés.—Ultimos esfuerzos.—Apéndices.—5 ptas.

60.—Obras de D. J. Valera: tomo III.—*Nuevos estudios críticos*.—Contiene: Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas.—El *Fausto* de Gœthe.—Shakespeare.—Psicología del amor.—Las escritoras en España y elogio á Santa Teresa.—Poetas líricos españoles del siglo xviii.—De lo castizo de nuestra cultura en el siglo xviii y en el presente.—De la moral y de la ortodoxia en los versos.—5 ptas.

61.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XIV.—*Historia de las ideas estéticas en España*: tomo VII (siglo xix).—5 ptas.

62.—Obras de D. Severo Catalina: tomo I.—*La Mujer*, con un prólogo de D. Ramón de Campoamor: octava edición.—4 ptas.

63.—Obras de D. J. E. Hartzenbusch: tomo II.—*Fábulas*: primera edición completa.—5 ptas.

64.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XV.—*La ciencia española*: tomo III y último. —Contiene: Réplica al P. Fonseca.—Inventario de la ciencia española; Sagrada Escritura, Teología, Mística, Filosofía, Ciencias morales y políticas, Jurisprudencia, Filología, Estética, Ciencias históricas, Matemáticas, Ciencias militares, Ciencias físicas.—5 ptas.

65.—Obras de D. J. Valera: tomo IV.—*Novelas*: tomo I, con un prólogo de D. Antonio Cánovas del Castillo.—Contiene: *Pepita Jiménez.—El comendador Mendoza.*—5 ptas.

66.—Obras de D. J. Valera: tomo V.—*Novelas*: tomo II.—Contiene: *Doña Luz.—Pasarse de listo.* —5 ptas.

67.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo VII.—*Estudios del reinado de Felipe IV*: tomo I.—Contiene: Revolución de Portugal: Textos y reflexión.—Negociación y rompimiento con la República inglesa.—5 ptas.

68.—Obras de D. J. E. Hartzenbusch: tomo III. *Teatro*: tomo I.—Contiene: *Los Amantes de Teruel.—Doña Mencía.—La Redoma encantada.*— 5 ptas.

69.—Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, coleccionadas é ilustradas por el Conde de la Viñaza: tomo I.—Contiene las de Lupercio: Prólogo.—Poesías líricas.—Epístolas y poesías varias. — Obras dramáticas.— Opúsculos y discursos literarios.—Cartas eruditas y familiares.—Apéndices.—5 ptas.

70.—*Rebelión de Pizarro en el Perú y Vida de Don Pedro Gasca,* por Calvete de Estrella, y un prólogo de D. A. Paz y Melia: tomo I.—5 ptas.

71.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo VIII.—*Estudio del reinado de Felipe IV*: tomo II.—Contiene: Antecedentes y relación crítica de la batalla de Rocroy.—Apéndice luminoso con 27 documentos de interés.—5 ptas.

72.—Obras de D. Serafín Estébanez Calderón (*El Solitario*): tomo IV.—4 ptas.

73.—*Poesías* de D. Enrique R. Saavedra, Duque de Rivas, con un prólogo de D. Manuel Cañete y retrato del autor grabado por Maura: tomo único. —Contiene: Impresiones y fantasías.—Recuerdos. —Hojas de álbum.—Romances.—La hija de Alimenón.—Juramentos de amor.—4 ptas.

74.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XVI.—*Historia de las ideas estéticas en España*: tomo VIII (siglo xix).—4 ptas.

75.—Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, coleccionadas é ilustradas por el Conde de la Viñaza: tomo II.—Contiene

las de Bartolomé Leonardo: Poesías líricas.—Sátiras.—Poesías varias.—Diálogos satíricos.—Opúsculos varios.—Cartas eruditas y familiares.—Apéndices.—5 ptas.

76.—*Rebelión de Pizarro en el Perú y Vida de Don Pedro Gasca,* por Calvete de Estrella: tomo II.—5 ptas.

77.—Obras de J. E. Hartzenbusch: tomo IV.—*Teatro*: tomo II.—Contiene: *La visionaria.—Los polvos de la madre Celestina.—Alfonso el Casto.—Primero yo.*—5 ptas.

78.—Obras de D. J. Valera: tomo VI.— *Novelas*: tomo III.—Contiene: *Las ilusiones del Doctor Faustino.*—5 ptas.

79.—Pidal (Marqués de).—*Estudios históricos y literarios*: tomo I.—Con retrato del autor grabado por Maura.—Contiene: La lengua castellana en los códigos.—La poesía y la historia.—Poema, crónica y romancero del Cid.—Un poema inédito.—Vida del Rey Apolonio y de Santa María Egipciaca.—La poesía castellana de los siglos XIV y XV.—4 ptas.

80.—*Sales españolas ó Agudezas del ingenio nacional,* recogidas por D. A. Paz y Melia.—Primera serie.—Contiene: Libro de Cetrería y profecía de Evangelista.—Carta burlesca de Godoy.—Privilegio de D. Juan II en favor de un hidalgo.—Carta del bachiller de Arcadia al capitán Salazar y respuesta de éste.—Sermón de Aljubarrota.—Carta de D. Diego Hurtado de Mendoza á Feliciano de Silva.—Proverbios de D. Apóstol de Castilla.—Carta del Monstruo satírico.—Libro de chistes de Luis de Pinedo.—Memorial de un pleito.—Carta hallada en el correo sin saber quién la enviaba.—Carta de un portugués.—Carta burlesca de Fray Guillén de Peraza.—Descendencia de los Modorros.—Carta de Diego de Amburcea á Esteban de Ibarra.—Carta del Conde de Lemos á Bartolomé L. de Argensola.—Carta de Ustarroz al maestro Gil González Dávila.—Epitafios y dichos portugueses.—Carta de un quidam al Castellano de Milán.—Carta ridícula de Diego Monfor.—Mundi novi y diálogo.—Carta sobre el destierro del Duque de Escalona.—Cartas del Arcediano de

Cuenca al cura de Pareja.—Nota de las cosas particulares del anticuario D. Juan Flores.—5 ptas.

81.—OBRAS DE D. A. CÁNOVAS DEL CASTILLO: tomo IX.—*Problemas contemporáneos*: tomo III.—Contiene: Ejercicio de la soberania en las democracias modernas.—Las revoluciones de la Edad moderna.—Calificación de los sistemas democráticos.—La democracia pura en Suiza.—La democracia del régimen mixto en los cantones suizos.—La soberanía ejercida en Suiza por la Confederación.—El régimen municipal.—La democracia de los Estados Unidos.—El conflicto de la soberanía en los Estados Unidos y en Suiza.—Principios teóricos de la democracia francesa.—Conclusiones.—El juicio por jurados y el partido liberal conservador.—La economía política y la democracia economista en España.—La producción de cereales en España y los actuales derechos arancelarios.—Necesidad de proteger, á la par que la de cereales, la producción española en general.—De cómo he venido yo á ser doctrinalmente proteccionista.—La cuestión obrera y su nuevo carácter.—De los resultados de la conferencia de Berlín y del estado oficial de la cuestión obrera.—Últimas consideraciones.—5 ptas.

82.—OBRAS LITERARIAS DE D. MANUEL SILVELA.—5 ptas.

83.—PIDAL (MARQUÉS DE).—*Estudios históricos y literarios*: tomo II.—Contiene: Vida del trovador Juan Rodríguez del Padrón.—D. Alonso de Cartagena.—El Centón epistolario.—Juan de Valdés y el *Diálogo de la lengua*.—Fr. Pedro Malón de Chaide.—¿Tomé de Burguillos y Lope de Vega son una misma persona?—Observaciones sobre la poesía dramática.—Viajes por Galicia en 1836.—Recuerdos de un Viaje á Toledo en 1842.—Descubrimientos en América.—Poesías.—4 ptas.

84.—OBRAS DE D. JUAN VALERA: tomo VII.—*Disertaciones y Juicios literarios*.—Contiene: Sobre el *Quijote*.—La libertad en el arte.—Sobre la ciencia del lenguaje.—Del influjo de la Inquisición en la decadencia de la literatura española.—La originalidad y el plagio.—Vida de Lord Byron.—De la perversión moral de la España de nuestros días.—De la filosofía española.—Poesía lírica.—

Estudios sobre la Edad Media.—Obras de D. Antonio Aparisi y Guijarro.—Sobre el Amadís de Gaula.—Las Cantigas del Rey Sabio.—5 ptas.

85.—*Cancionero de la Rosa*, por D. Juan Pérez de Guzmán: tomo I.—Contiene: Manojo de la poesía castellana, formado con las mejores producciones líricas consagradas á la reina de las flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, por los poetas de los dos mundos.—Tomo I.—5 ptas.

86.—OBRAS DE ANDRÉS BELLO: tomo IV.—*Opúsculos gramaticales*: tomo I.—Contiene: Ortología.—Arte métrica.—Apéndices.—4 ptas.

87.—DUQUE DE BERWICK.—*Relación de la conquista de los reinos de Nápoles y Sicilia.—Viaje á Rusia*: Prólogo de D. A. Paz y Melia.—5 ptas.

88.—FERNÁNDEZ DURO (D. CESÁREO).—ESTUDIOS HISTÓRICOS.—*Derrota de los Galves.—Antonio Pérez en Inglaterra y Francia*: un tomo.—5 ptas.

89.—OBRAS DE ANDRÉS BELLO: tomo V.—*Opúsculos gramaticales*: tomo II.—Contiene: Análisis ideológica.—Compendio de Gramática castellana.—Opúsculos.—4 ptas.

90.—*Rimas de D. Vicente W. Querol:* un tomo.—4 ptas.

91.—*Cancionero de la Rosa,* por D. Juan Pérez de Guzmán: tomo II.—Contiene: *Manojo de la poesía castellana,* formado con las mejores producciones líricas consagradas á la reina de las flores durante el siglo XIX por los poetas de los dos mundos.—Tomo II.—5 ptas.

92.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo XVII.—*Historia de las ideas estéticas en España*: tomo IX (siglo XIX).—5 ptas.

93.—OBRAS DE D. J. E. HARTZENBUSCH: tomo V.—*Teatro*: tomo II.—Contiene: *El Bachiller Mendarias.—Honoria.—Derechos póstumos.*—5 ptas.

94.—*Relaciones de los sucesos de la Monarquía española desde 1654 á 1658,* por D. Jerónimo Barrionuevo de Peralta, con algunas de sus obras poéticas y dramáticas y la biografía del autor, por D. A. Paz y Melia: tomo I.—5 ptas.

95.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo XVIII.—*Ensayos de crítica filosófica.*—Contiene: De las vicisitudes de la Filosofía platónica en España.—De los orígenes del criticismo y del escepticismo, y especialmente de los precursores es-

pañoles de Kant.—Algunas consideraciones sobre Francisco de Vitoria y los orígenes del derecho de gentes: tomo I.—4 ptas.

96.—*Relaciones de los sucesos de la Monarquía española desde 1654 á 1658,* por D. Jerónimo Barrionuevo de Peralta: tomo II.—5 ptas.

97.—*Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII,* por el Marqués de Valmar: tomo I.—5 ptas.

98.—Obras de Fernán Caballero: tomo I.—Contiene: Fernán Caballero y la novela contemporánea.—*La familia de Alvareda.*—5 ptas.

99.—*Relaciones de los sucesos de la Monarquía española desde 1654 á 1658,* por D. Jerónimo Barrionuevo de Peralta: tomo III.—5 ptas.

100.—*Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII,* por el Marqués de Valmar: tomo II.—5 ptas.

101.—Obras de D. Serafín Estébanez Calderón (*El Solitario*): tomo V.—*Novelas, Cuentos y Artículos.*—4 ptas.

102.—*Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII,* por el Marqués de Valmar: tomo III y último.—5 ptas.

103.—*Relaciones de los sucesos de la Monarquía española desde 1654 á 1658,* por D. Jerónimo Barrionuevo de Peralta: tomo IV y último.—5 ptas.

104.—*Memorias de D. José García de León y Pizarro*: tomo I (de 1770 á 1814).—5 ptas.

105.—Obras completas del Duque de Rivas: tomo I.—*Poesías.*—5 ptas.

106.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: *Estudios de crítica literaria.*—Segunda serie.—4 ptas.

107.—Obras de Fernán Caballero: tomo II.—*La Gaviota.*—5 ptas.

108.—Obras completas del Duque de Rivas: tomo II.—*Poesías.*—5 ptas.

109.—*Memorias de D. José García de León y Pizarro*: tomo II.—5 ptas.

110.—*Ocios poéticos,* por D. Ignacio Montes de Oca: un tomo.—4 ptas.

111.—Obras de Fernán Caballero: tomo III.—*Clemencia.*—5 ptas.

112.—*Memorias de D. José García de León y Pizarro*: tomo III.—5 ptas.

113.—Obras completas del Duque de Rivas: tomo III.—*El moro expósito.*—5 ptas.

114.—Obras de Fernán Caballero: tomo IV.—*Lágrimas.*—5 ptas.

115.—Obras completas del Duque de Rivas: tomo IV.—*Romances históricos.*—5 ptas.

116.—*Estudios de historia y de crítica literaria,* por el Marqués de Valmar.—4 ptas.

117.—Obras completas del Duque de Rivas: tomo V.—*Tragedias y Leyendas.*—5 ptas.

118.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: *Estudios de crítica literaria.*—Tercera serie.—4 ptas.

119.—*Oraciones fúnebres,* por D. Ignacio Montes de Oca: un tomo.—4 ptas.

120.—Obras completas del Duque de Rivas: tomo VI.—*Dramas y Comedias.*—5 ptas.

121.—*Sales españolas ó Agudezas del ingenio nacional,* recogidas por D .A. Paz y Melia.—Segunda serie.—Contiene: Diálogo de Villalobos.—Cuentos de Garibay.—Carta de las setenta y dos necedades. —Cuentos recogidos por D. Juan de Arguijo.—Cartas inéditas de Eugenio de Salazar.—Carta del licenciado Claros de la Plaza al maestro Lisarte de la Llana.—Máscara en el convento de Trinitarias de Madrid.—Memorial al Presidente de Castilla.—Descripción del Escorial.—Poesía macarrónica á Baldo.—Poema macarrónico de Merlín á la entrada del Almirante en Cádiz.—Pepinada: Poesía macarrónica de Sánchez Barbero.—5 ptas.

122.—Obras de Fernán Caballero: tomo V.—Contiene: *Elia ó la España treinta años há.—Con mal ó con bien á los tuyos te ten.—El último consuelo.* —5 ptas.

123.—Obras de Andrés Bello: tomo VI.—*Gramática de la lengua castellana*: tomo I.—5 ptas.

124.—Obras completas del Duque de Rivas: tomo VII.—*Dramas y Comedias.*—5 ptas.

125.—Obras de Fernán Caballero: tomo VI.—Contiene: *Una en otra.—Un verano en Bornos.—Lady Virginia.*—5 ptas.

126.—Crónica de Enrique IV, escrita en latín por Alonso de Palencia (*Década de sucesos de su tiempo*). Traducción castellana por D. A. Paz y Melia.—Tomo I.—5 ptas.

127.—CRÓNICA DE ENRIQUE IV, escrita en latín por A. de Palencia.—Tomo II.—5 ptas.
128.—OBRAS DE ALONSO JERÓNIMO DE SALAS BARBADILLO.—*Corrección de vicios y la sabia Flora Malsabidilla*: tomo I.—5 ptas.
129.—OBRAS DE ANDRÉS BELLO: tomo VII.—*Gramática de la lengua castellana*: tomo II.—5 ptas.
130.—*Crónica de Enrique IV*, escrita en latín por A. de Palencia.—Tomo III.—5 ptas.
131.—OBRAS DE FERNÁN CABALLERO: tomo VII.—Contiene: *La Estrella de Vandalia.—¡Pobre Dolores!—Un Servilón y un Liberalito, ó Tres almas de Dios.*—5 ptas.
132.—OBRAS DE FERNÁN CABALLERO: tomo VIII.—Contiene: *Simón Verde.—La Farisea.—Vulgaridad y nobleza.—Deudas pagadas.—La maldición paterna.—Leonor.—Los dos memoriales.*—5 ptas.
133.—OBRAS DE FERNÁN CABALLERO: tomo IX.—Contiene: *Estar de más.—Magdalena.—La Corruptora y la buena maestra.—Las dos Gracias ó la expiación.—Callar en vida y perdonar en muerte.—No transige la conciencia.*—5 ptas.
134.—*Crónica de Enrique IV*, escrita en latín por A. de Palencia.—Tomo IV.—5 ptas.
135.—OBRAS DE FERNÁN CABALLERO: tomo X.—Contiene: *La Flor de las ruinas.—Los dos amigos.—La hija del Sol.—Justa y Rufina.—Más largo es el tiempo que la fortuna.—Cosa cumplida... sólo en la otra vida.*—5 ptas.
136.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: *Estudios de crítica literaria.*—Cuarta serie.—5 ptas.
137.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: *Estudios de crítica literaria.*—Quinta serie.—5 ptas.
138.—*Guerra de Granada*, escrita en latín por A. de Palencia.—Tomo V.—5 ptas.
139.—OBRAS DE ALONSO JERÓNIMO DE SALAS BARBADILLO.—*El Caballero Puntual* y *Los prodigios del amor*: tomo II.—5 ptas.
140.—OBRAS DE FERNÁN CABALLERO: tomo XI.—Contiene: *Más honor que honores.—Lucas García.—Obrar bien... que Dios es Dios.—El dolor es una agonía sin muerte.—Sola.—Dicha y suerte.—La noche de Navidad.—El día de Reyes.—El ex-voto.—Un vestido.*—5 ptas.
141.—*La poesía lírica en el teatro antiguo.* Colec-

ción de trozos escogidos.—Religiosos.—Serie primera.—Tomo I.—4 ptas.

142.—*La poesía lírica en el teatro antiguo.* Colección de trozos escogidos.—Religiosos.—Serie segunda.—Tomo II.—5 ptas.

143.—OBRAS DE D. SEVERO CATALINA: tomo II.—*La verdad del progreso.*—Tercera edición.—4 ptas.

144.—*La poesía lírica en el teatro antiguo.*—Tomo III.—Trozos filosóficos y morales.—Serie primera.—5 ptas.

145.—OBRAS DE FERNÁN CABALLERO: tomo XII.—5 ptas.

146.—*La poesía lírica en el teatro antiguo.*—Tomo IV.—Trozos filosóficos y morales.—Serie segunda.—5 ptas.

147.—*La poesía lírica en el teatro antiguo.*—Tomo V.—Trozos filosóficos y morales.—Serie tercera.—5 ptas.

148.—*La poesía lírica en el teatro antiguo.*—Tomo VI.—Trozos filosóficos y morales.—Serie cuarta.—5 ptas.

149.—*La poesía lírica en el teatro antiguo.*—Tomo VII.—Trozos filosóficos y morales.—Serie quinta.—5 ptas.

150.—*La poesía lírica en el teatro antiguo.*—Tomo VIII.—Trozos amorosos.—Serie primera.—5 ptas.

151.—OBRAS DE FERNÁN CABALLERO: tomo XIII.—5 ptas.

152.—*La poesía lírica en el teatro antiguo.*—Tomo IX.—Trozos amorosos.—Serie segunda.—5 ptas.

153.—OBRAS DE FERNÁN CABALLERO.—Epistolario.—Tomo XIV.—5 ptas.

154.—OBRAS DE D. EDUARDO SAAVEDRA.—*El Nilo.*—5 ptas.

Ejemplares de tiradas especiales, de 6 á 250 pesetas.

EN PUBLICACION

La poesía lírica en el teatro antiguo.—Tomo X.

Obras de Fernán Caballero: *El Refranero.*—Tomo XV.

EN PREPARACION

Memorias de Escoiquiz.

COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

CRÍTICOS


EX-LIBRIS.

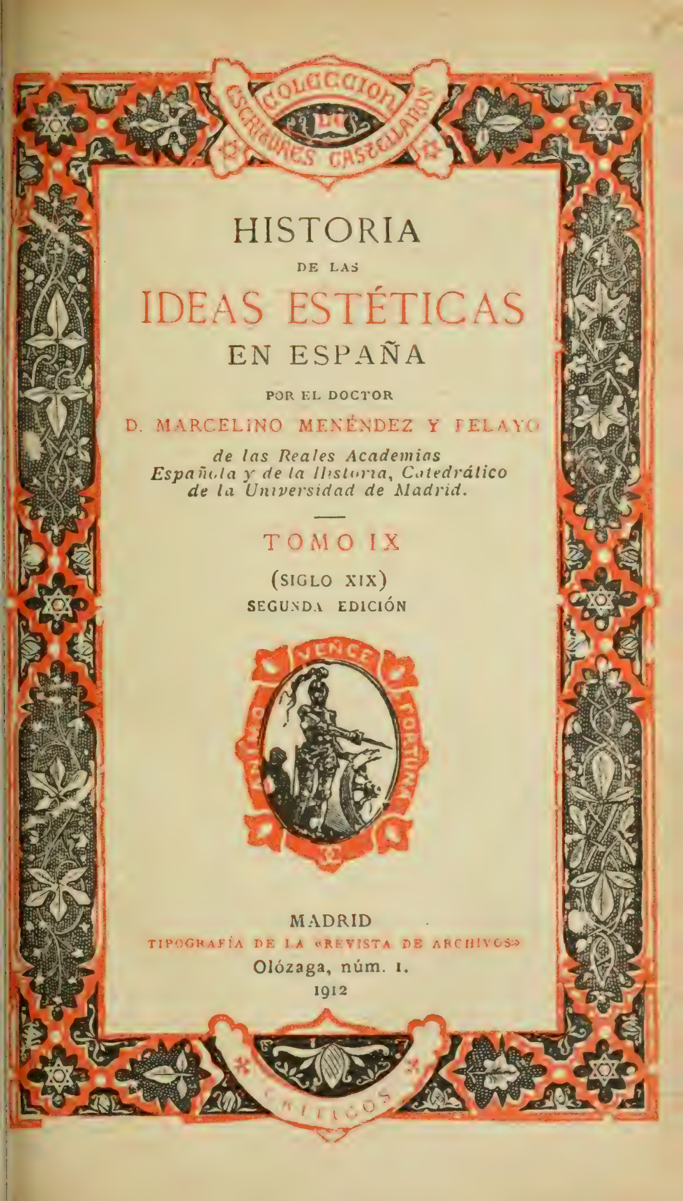
HISTORIA

DE LAS

IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA

TOMO IX

(SIGLO XIX)



HISTORIA
DE LAS
IDEAS ESTÉTICAS
EN ESPAÑA

POR EL DOCTOR
D. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO
de las Reales Academias
Española y de la Historia, Catedrático
de la Universidad de Madrid.

TOMO IX

(SIGLO XIX)

SEGUNDA EDICIÓN

MADRID
TIPOGRAFÍA DE LA «REVISTA DE ARCHIVOS»
Olózaga, núm. 1.
1912



ADVERTENCIA PRELIMINAR

FUÉ mi propósito terminar en este volumen la introducción larguísima que voy escribiendo a la historia de las ideas estéticas en nuestro suelo durante el siglo XIX. Pero es tal la abundancia de la materia, y tal la gravedad de las cuestiones críticas que sugiere, que me ha sido imposible encerrar en tan breves términos la exposición de una serie de evoluciones literarias tan complicadas e importantes. Va, pues, en este volumen la historia del romanticismo francés, considerado, no solamente en sus teorías, sino en la aplicación que lograron dentro de las diversas formas del arte. Todo lo relativo a las corrientes posteriores que en la novela se inician con Balzac, en la crítica con Sainte-Beuve, y en la lírica con los pequeños grupos posteriores a Musset y a

T. Gautier, y nacidos en gran parte de su impulso, ya por imitación, ya por reacción, será materia del volumen siguiente, que también contendrá un sucinto examen de la Estética italiana. Con esto quedará abierto el camino para discernir en nuestra producción filosófica y artística de este siglo los numerosos elementos de importación extranjera, y la parte de originalidad que, sin embargo, contiene.

Conozco mejor que nadie los defectos de composición de esta *Historia*, defectos voluntarios en cierto modo y nacidos del propósito de utilidad didáctica que en ella domina. Quizá cuando la obra esté terminada y se perciba mejor el lazo entre sus diversas partes, parecerá menos monstruosa la intercalación de este episodio de cuatro volúmenes. Así como en siglos pasados el pensamiento español fué dominador e influyente, y sirve de clave para explicar fenómenos de la historia intelectual de otras naciones, así en el presente ha recibido constantes influencias del pensamiento de aquéllas, y quien le estudia y expone. puestos siempre los ojos en la relación con nuestra vida intelectual, estudia y expone

anticipadamente gran parte de la historia literaria y científica de España durante el siglo décimonono; y, remontándose a los orígenes de las cosas, puede evitarse muchas repeticiones inútiles y concentrar sus fuerzas, cuando el caso llegue, no en lo que ha sido mero reflejo más o menos pálido, sino en los relámpagos de inspiración castiza que han surcado el cielo de nuestras letras, a pesar de la imitación, y por obra de los mismos que más dócilmente hacían gala de seguir ejemplos extraños. Hay, pues, en mi plan, a vueltas de la desproporción exorbitante de lo que parece accesorio y de lo principal, un sentido de unidad y de lógica interna, que no ha de negarme quien tenga la paciencia de seguir mi trabajo con la atención que estas cosas requieren.

Precisamente la misma enormidad del defecto indica que ha sido cometido a sabiendas, y que el autor no siente por él grandes remordimientos. Bien pudiera excusarme con ejemplos ilustres como el de la introducción de Robertson sobre la Edad Media, que ocupa casi la tercera parte de su *Historia del Emperador Car-*

los V, y es más leída y celebrada que la historia misma, y de interés mucho más general por su materia. Pero prefiero confesar lisa y llanamente mi culpa, añadiendo un solo descargo. Malo será mi libro por ser mío, pero nadie me negará que en él doy mucho más de lo que prometo; lo cual será superfluo y monstruoso, pero no deja de ser útil, aun para los mismos que más lo censuren. Y, por otra parte, cierta superfluidad y despilfarro ha sido siempre muy de autores españoles, algo díscolos y rebeldes de suyo contra ciertas prudentísimas leyes de parsimonia y equilibrio. Yo me confieso en esta parte de los más pecadores, aunque siempre estoy formando propósitos de la enmienda, para aplacar los iracundos manes de Boileau y de Luzán.

Mi libro nada pretende enseñar a los franceses, que han ilustrado admirablemente todos los períodos de su historia literaria antigua y moderna, todos sus autores, aun los más obscuros. Nada enseñará tampoco a los demás extranjeros, que tienen sobre la revolución románticos libros tan excelentes como el del danés

Brandes, que si no en la lengua nativa de su autor, a lo menos en alemán, corre en manos de todas las personas cultas. Mi libro no puede tener más originalidad que la de mi juicio y gusto propio, buenos o malos, la de mi impresión personal y directa, después de leídos todos los autores de que voy a hablar, y algunos más que no me han parecido dignos de ser citados. Esta *Historia* no es una compilación ni un resumen; es mi trabajo propio sobre las fuentes. Los juicios ajenos son para mí muy respetables, pero yo no respondo más que del mío, incompetente sin duda, como en grado mayor o menor lo es siempre el de un extranjero, pero basado en indagación propia y libre, en cuanto he podido, de preocupaciones de patria o de escuela. Hay españoles que conocen y sienten mucho mejor que yo la lengua y la literatura francesas, pero esta misma intimidad los hace casi franceses, y priva quizá a sus juicios de aquella espontaneidad y franqueza que pueden tener los de un español incorregible como yo, que nunca ha acertado a pensar más que en castellano, que no sabe leer un libro extranjero sino tra-

duciendo mentalmente, y que ha aprendido lo poco que sabe de lenguas vivas por los mismos procedimientos que se aplican a la enseñanza de las lenguas muertas.

No se crea por eso que el prurito de originalidad me ha arrastrado a prescindir de las opiniones de tantos y tan admirables críticos como Francia ha producido en este siglo. Al contrario, he procurado siempre iluminar y robustecer mi juicio con el parecer ajeno, e indico en notas todos aquellos estudios y monografías que contienen la expresión más autorizada de la crítica francesa sobre cada materia. Sainte-Beuve, sobre todo, el gran maestro de esa crítica, no igualado ni excedido por ninguno de los posteriores, ha sido consultado por mí a cada paso en sus innumerables volúmenes. A ellos debo una buena parte de mi educación literaria, y me complazco en reconocer aquí la deuda que con él tenemos todos los que poco o mucho hemos trabajado sobre literatura francesa.

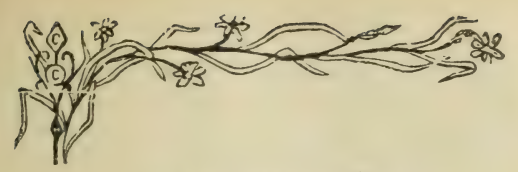
Por lo mismo que mis investigaciones en lo sucesivo han de versar principalmente sobre nuestra propia historia literaria,

y quizá no se me vuelva a presentar en la vida ocasión de exponer mis ideas sobre literatura extranjera (materia muy descuidada en España, donde suele aprenderse en malos e inseguros guías), me he dilatado tanto en estos estudios previos, que para mí han sido muy amenos, y quizá no serán inútiles para otros. Una sola ventaja tiene el aislamiento en que vivimos los que en España nos dedicamos a tareas de erudición o de ciencia. El silencio y la indiferencia de la crítica son tales, que, si no nos alienta ni nos estimula, tampoco nos molesta ni perturba, imponiéndonos modas y preocupaciones del momento, ni sujetándonos a la tiranía del mayor número, como en otras partes suele acontecer. Como apenas somos leídos, libres somos para dar a nuestras ideas el desarrollo y el rumbo que tengamos por conveniente; y quien tenga la fortaleza de ánimo necesaria para resignarse a este perpetuo monólogo, podrá hacer insensiblemente su educación intelectual por el procedimiento más seguro de todos, el de escribir un libro cuya elaboración dure años. Entonces comprenderá cuánta verdad encierra aque-

lla sabida sentencia: "El que empieza una obra no es más que discípulo del que la acaba." Si algún lector benévolo y paciente notare alguna ventaja, ya de crítica, ya de estilo, en los últimos tomos de esta obra, respecto de los dos primeros, atribúyala a esta labor obscura y austera, que no conduce ciertamente al triunfo ni a la gloria, pero que para el sosiego y buen concierto de la vida moral importa tanto.

M. M. y P.





INTRODUCCIÓN

(SIGLO XIX)

I

EL ROMANTICISMO EN FRANCIA

LOS PRECURSORES

I

La revolución literaria que invadió triunfante todas las literaturas de Europa a principios de nuestro siglo, se presentó en Francia con muy singulares caracteres, y suscitó allí, más que en parte alguna, protestas ardientes y encarnizada lucha. Solamente allí encontró una literatura oficial organizada para la resistencia. Solamente en aquella nación pudo pasar en los primeros momentos por antipatriótico lo que en Alemania, en Inglaterra, en Italia, en España se presentaba como una reivindicación nacional contra las antiguas tiranías preceptivas. Conviene detener un momento la consideración en las causas de este notable fenómeno.

Si entendemos por arte romántico (en uno de los varios sentidos que puede tener esta palabra harto vaga) el arte de la Edad Media en aquello en que más se aparta de la cultura clá-

sica y más directamente influído aparece por el espíritu cristiano y por el espíritu caballeresco, ninguna nación de Europa puede disputar a Francia la gloria de haber creado durante los dos siglos XII y XIII la literatura y el arte románticos por excelencia. Las fuentes remotas de este arte son, o pueden ser, germánicas unas veces y otras célticas; pero la forma definitiva es francesa, y tan francesa que parece original y apenas deja pensar en esa derivación obscura. La prodigiosa eflorescencia de las *canciones de gesta,* que en sus tres ciclos fundamentales y en sus siete u ocho ciclos secundarios comprenden más de noventa epopeyas fragmentarias, a cuyo frente va la homérica canción de Rolando; la primera aparición de la novela moderna de amor y de aventuras en los poemas de la *Tabla Redonda,* que con sus imitaciones y refundiciones forman también espeso matorral y selva intrincadísima; la vigorosa creación del ciclo satírico de *Renart,* a lo menos en sus ramas principales; el mundo picaresco de los *fabliaux,* tan lleno de alegría y de chiste grosero, primer ensayo de representación realista de la vida en sus ínfimos aspectos; una literatura dramática, incipiente sin duda y bárbara, pero sobremanera fecunda, y que presentaba en germen, no sólo todas las variedades del teatro religioso (*dramas litúrgicos, milagros, misterios, moralidades*), sino también rudos esbozos de teatro cómico, no siempre desprovistos de verdad y de gracia; no una, sino dos escuelas líricas, la de Provenza y la del

Norte, la de los trovadores y la de los *troveros*, maestra, la primera, de todas las escuelas modernas, en el edificio de la estrofa y en el halago y primor de la dicción poética; una serie de cronistas tan ingenuos y pintorescos, que el arte, si alguno tuvieron, se confunde en ellos con la misma naturaleza; y como si todo esto no bastara, la arquitectura ojival, que por más de cien años fué arte exclusivamente francés... ¡qué corona más espléndida podría ceñir la frente de ningún pueblo, si todo esto hubiese continuado su evolución natural y progresiva, si todos los gérmenes hubiesen llegado a perfecta sazón, madurados por el suave aliento de la tradición nacional! Pero, fatalmente, aconteció todo lo contrario. Y no en verdad porque viniera el Renacimiento (que al romper la unidad de la Edad Media, más bien favoreció que contrarió el desarrollo de las literaturas nacionales, dominadas durante los siglos anteriores por el superior prestigio de la francesa). Ni Italia, para quien el Renacimiento tenía el valor de una renovación de su glorioso pasado; ni España e Inglaterra, donde si la savia de la cultura clásica penetró en el árbol de la poesía tradicional, no fué para viciarla, sino para robustecerla y prolongar su vida, cada vez más pujante y espléndida; ni Alemania, que mediante la Reforma acentuó más y más su alejamiento de los pueblos latinos, llegaron a renegar de su originalidad en el siglo XVI, ni pensaron jamás en hacer tabla rasa de su historia. Castilla siguió viviendo del jugo de su

tradición épica, y la convirtió primero en romances y luego en teatro. Shakespeare dramatizó las crónicas inglesas. Todo el espectáculo de la antigüedad, que resurgía luminosa de entre las ruinas amontonadas por el tiempo y la barbarie, no pudo borrar del recuerdo ni del amor de los italianos aquel poema teológico en que pusieron mano tierra y cielo. Sólo hubo un pueblo, precisamente el primero de los pueblos de la Edad Media, el pueblo director de los demás de Europa en sus períodos más obscuros, que practicase en su espíritu esa especie de mutilación, tan dolorosa como insensata, partiendo su historia y su literatura en dos mitades totalmente diversas. Hubo en Francia verdadero naufragio de la conciencia nacional; se olvidó la historia de la Edad Media; se olvidaron casi por completo sus instituciones; se olvidó su arte y su literatura; se olvidó hasta la lengua. Nadie habla de *viejo italiano* ni de *viejo castellano*: los documentos literarios de la Edad Media, así en Italia como en España, son fácilmente accesibles a cualquiera con pequeño auxilio de glosarios, y en poco o nada esencial difieren de la lengua moderna. Por el contrario, el *viejo francés* es estudio totalmente diverso del estudio del francés clásico: tiene sus gramáticas y sus vocabularios aparte; difiere, no ya en la ortografía ni en la flexión, sino en la fonética; a veces le comprenden mejor los extranjeros de cualquier otra lengua romance que los franceses no educados en la filología, y, en suma, cuando en Francia

se quiere popularizar un texto de la Edad Media, una canción de gesta, una crónica, hay que empezar por *traducirle*: así se ha hecho con el poema de Rolando, así con las crónicas de Joinville y de Froissart. ¡Calculen nuestros lectores cómo sería recibida en Italia la idea del que emprendiese poner en la lengua actual de Florencia *La Divina Comedia* y el *Decamerone*, o las carcajadas que en España acogerían al que publicase una *traducción* de las Partidas o de las crónicas de Pero López de Ayala! Esos mismos nombres de *vieux français, gaulois*, etc., con que los franceses designan su lengua de los tiempos medios, son prueba de que la miran como algo extraño a su actual cultura, y, en realidad, poco menos apartado de ella que puede estarlo el conocimiento del portugués o del rumano. Es cierto que en estos últimos años se empieza a notar cierta saludable reacción, no ya solamente en el círculo de los estudiosos, sino aun en el general espíritu público, gracias, sobre todo, a los admirables trabajos de una legión de filólogos y de críticos sabios, que luchan heroicamente por hacer penetrar de nuevo el recuerdo y el amor de esa tradición gloriosa en el ánimo refractario de sus compatriotas. Pero todavía es tan fuerte la preocupación, y tanto el influjo de la enseñanza llamada *clásica* o de colegio, que la empresa altamente patriótica de los Gastón Paris y de los León Gautier, encuentra invencibles resistencias, siendo los maestros, los críticos, los directores del gusto

en Francia, los que más de reojo miran y con más petulantes sarcasmos persiguen y desacreditan, en nombre de una convención académica y anticuada, esa literatura francesa de la Edad Media, que todos los extranjeros admiramos tanto, que tan fácilmente comprendemos, y cuyas glorias tan de buen grado recabaríamos para nuestras respectivas naciones, al paso que a nadie se le ocurre envidiar a los franceses tanto sermón pomposo, tanto librito de máximas y tanta tragedia soporífera como produjo su decantado siglo XVII. En todo país del mundo, los primitivos monumentos del genio nacional, hasta cuando no tienen gran valor intrínseco, despiertan cierta piedad y cariñosa reverencia, se los mira como reliquias de los antepasados, nos parece que algo de su espíritu queda en ellos y que allí está el germen de mucho de lo que colectivamente pensamos y sentimos. Sólo en Francia, donde la tradición de la Edad Media es más rica y gloriosa que en parte alguna, parece de buen tono desdeñarla y hablar mal de ella. Uno de los críticos más leídos hoy, y más dignos de serlo, Fernando Brunetière, que desde las columnas de la *Revue des Deux Mondes* reparte, con dudosa equidad, pero siempre con ingenio, coronas y anatemas, ha llegado en este punto a los más increíbles extremos. "Nuestros antepasados—dice—hablaron desde el siglo X al siglo XV la lengua más bárbara, ruda como sus costumbres y grosera como sus apetitos. Carecía esta jerigonza de todas las cualidades en que con-

siste la riqueza de una lengua y el esplendor de un idioma. Las canciones de gesta son un fárrago, y están escritas en una jerga semi-latina, semi-germánica. Nada más monotono que la versificación de esos interminables poemas en series asonantadas." El Sr. Brunetière no respeta la misma *canción de Rolando,* y la juzga con el criterio de un alumno de retórica: "Está mal compuesta, no tiene principio ni fin: la muerte de Rolando ocupa más espacio que la batalla de Carlo Magno contra los sarracenos: los personajes son guerreros sanguinarios, de brutalidad feroz." En suma: el crítico se alegra mucho de que tal poesía tenga sus orígenes en Alemania. ¡Rasgo verdaderamente patriótico! Menos mal le parecen los *fabliaux,* porque, al fin, en aquellas truhanerías se ve algo del *esprit gaulois,* pero, de todos modos, son indecentes e ilegibles. ¿Qué más? Hasta contra la arquitectura ojival repite los anatemas de Vasari: "*questa maledizione di fabbriche,* que parecen hechas de cartón, más bien que de piedra o de mármol" (1).

Poca importancia tendrían tales diatribas si no fuesen más que el momentáneo desahogo del mal humor de un crítico; pero es el caso que, exceptuando los eruditos de profesión, todo el mundo piensa en Francia de la misma suerte sobre su literatura de la Edad Media. Boileau, en esto, como en todo, ha ejercido una

(1) *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française,* París, 1880, págs. 1 á 71.

insufrible tiranía. Aquellos versos del *Arte Poética,* en que no se hace remontar la poesía francesa más allá de Villon (siglo XV), y se tilda de "arte confuso y grosero" todo lo anterior, alcanzan hoy mismo fuerza de ley en las escuelas y en los libros. Cuando Nisard trata de definir el espíritu francés, define tan sólo el espíritu del siglo XVII, el espíritu cartesiano, la monarquía de Luis XIV, la oratoria de Bossuet, la tragedia de Racine, la preceptiva de Boileau. Este es su tipo: cuanto se separa de esto, es como si no existiera. El buen sentido, el orden, la proporción, la expresión elocuente de verdades generales, el arte de "decir de un modo elegante lo que todo el mundo sabe", tales son, para el crítico francés, los caracteres de su literatura nacional, que él llama modestamente "la imagen más completa y más pura del espíritu humano" (1). Si este ideal anduvo tan lejos de realizarse, no ya en la Edad Media, sino en todos aquellos autores franceses del siglo XVI, del XVII, del XVIII y del presente, que para un extranjero son los más geniales y los más ricos de savia, en Rabelais, en Montaigne, en Pascal, en Diderot, en Víctor Hugo, en Balzac, fácilmente sale del paso el historiador con llamarlos excéntricos o corruptores. Y la disciplina escolástica continúa repitiendo la misma lista, acompañada siempre de los mismos calificativos tradicionales.

---

(1) *Histoire de la littérature française,* por D. Nisard, 10.ª ed., 1883, pág. 15.

Se dirá que Nisard era un clásico intolerante y agrio, y que fuera del mundo oficial, de la Facultad de Letras y de los colegios, ya no corre la moneda de su crítica. Pero ¿quién ha de negar el título de crítico novísimo, y completamente emancipado mediante una educación científica, a Taine, por ejemplo, que pretende dar a sus juicios de gusto y a sus conclusiones históricas la autoridad y el rigor de un teorema de mecánica? Pues Taine, al fijar las condiciones del genio francés en su libro sobre La Fontaine (1) y en su *Historia de la literatura inglesa* (2), declara que nunca se ha visto en el mundo cosa más prosaica que las epopeyas francesas. Y esto ¿por qué razón? Por la muy singular de que se pueden leer seguidos diez mil versos de esos poemas sin encontrar una sola *figura*. ¡Como si la poesía estuviese contenida en el almacén de los tropos de Quintiliano o del P. Colonia! No hay francés, por muy científico y muy positivista que sea, que deje de pagar tributo a esa maldecida retórica de colegio que ha llegado a ser en ellos segunda naturaleza. La sublime tragedia de la muerte de Rolando, tanto más profundamente conmovedora cuanto es mayor la divina inconsciencia del poeta, no les llega al alma, y les suena como narración vulgar, porque no tiene *figuras*. A bien que no faltará algún refundidor o tra-

---

(1) *La Fontaine et ses fables,* págs. 1 á 18.
(2) Tomo I, págs. 84 á 96.

ductor a la lengua moderna que se encargue de ponerle las sinécdoques y las prosopopeyas que le faltan.

En vista de tales ejemplos, dados por los hombres de más alteza intelectual que tiene Francia, ¿cómo negar que allí ha habido lo que en ninguna otra parte, una solución de continuidad entre lo antiguo y lo moderno, y, por consecuencia forzosa de ello, dos lenguas y dos literaturas independientes? Pero ¿dónde estará la clave de tan extraordinario fenómeno? ¿Será verdad que las canciones de gesta son hijas del espíritu germánico, y los poemas de la *Tabla Redonda* hijos del genio bretón, y que Francia no les prestó más que la lengua, olvidándolas después porque no tenían raíces en su propio espíritu *gaulois*, que, según Taine, es irremediablemente prosaico, "exquisito más bien que grande, dotado más de gusto que de genio, sensual pero sin grosería ni fuego, poco moral pero sociable y dulce, poco reflexivo pero capaz de asimilarse todas las ideas, aun las más altas, cuando se le exponen con amenidad y gracia"? ¿Será verdad, como el mismo Taine muy seriamente afirma, que la epopeya propia de tal pueblo, no es el *Rolando* ni el *Aliscans*, sino las fábulas y los cuentos de La Fontaine?

A los franceses toca averiguarlo: lo cierto es que su Edad Media la olvidaron tan por completo, que la arquitectura ojival recibió, con aquiescencia de los franceses mismos, los nombres de *tudesca* y de *gótica*, y las canciones de gesta han permanecido en el fondo

de las bibliotecas hasta el segundo tercio de nuestro siglo, mientras que en las historias literarias continuaba atribuyéndose a los italianos y a los españoles el origen de narraciones caballerescas que Italia y España habían tomado de Francia, y pasaba por aforismo incontrovertible que los franceses no tenían ni habían tenido jamás *cabeza épica*. La Francia del siglo XVI leía y traducía los poemas italianos y los libros de caballerías españoles, sin darse por entendida, las más veces, de que saboreaba falsificaciones más o menos elegantes de su propio ciclo carolingio y de su propio ciclo bretón. Cuando esa literatura, aun en las obras de su decadencia, todavía prestaba recursos eminentemente poéticos a Boyardo y al Ariosto, en Francia estaba ya del todo marchita y seca. Del teatro litúrgico de la Edad Media brotó en el suelo español la planta bravía, pero opulenta, del drama religioso. En Francia, donde el teatro de la Edad Media había alcanzado un desarrollo comparativamente superior al de todos los demás pueblos cristianos, tanto por el número y extensión de los *misterios* y *moralidades*, cuanto por su valor relativo, no se vieron en la segunda mitad del siglo XVI más que pálidas imitaciones de la tragedia clásica y de la comedia italiana.

El Renacimiento abre, pues, un mundo nuevo para Francia; pero tampoco la literatura del Renacimiento es para los críticos de aquella nación la verdadera y genuína literatura francesa. La encuentran demasiado turbulenta, de-

masiado fogosa y juvenil; en suma: demasiado romántica e indisciplinada en medio de su clasicismo, o quizá a causa de este mismo clasicismo, que tenía todas las inexperiencias y temeridades de la juventud y se manifestaba en mil tentativas ambiciosas y desordenadas, mezclando con la pedantería de las escuelas el fragor y el tumulto de las luchas de la Reforma y de la Liga. Para quien no jura por los manes de Boileau, ni ve en las *Oraciones Fúnebres* y en *Fedra* el supremo esfuerzo del ingenio humano; toda la literatura francesa del siglo XVI, literatura de humanistas insurrectos, tiene un jugo, una virilidad, una audacia, una fuerza de color y una exuberancia de pensamiento, que luego desaparecen como por encanto de la prosa y de la poesía francesa, y sólo vuelven a encontrarse en algún escritor aislado del siglo XVIII, como Diderot, y en muchos del siglo actual. Rabelais es un torrente que arrastra todo género de inmundicias, pero también suele arrastrar oro, y lo que quiera que arrastre, lo lleva con tal ímpetu de dicción, pintoresca, animada y riquísima, con tal ardor de fantasía grotesca, y con tan abigarrada y chistosa mezcla de elegancias clásicas y de sordideces populares, que suspende y maravilla hasta en aquellos trozos donde más repugna por su cinismo. La maliciosa sinceridad de Montaigne, el sabio candor de su estilo, los giros en apariencia tan caprichosos y errabundos de su pensamiento, aquella tan simpática y continua observación de sí propio, aquella ma-

nera de filosofar libre y desenfadada, ni escéptica ni dogmática, sino personal en grado sumo, ejercicio fácil y suave de una curiosidad siempre activa, ¡cuánto contrasta con la afectada rigidez y el intolerante dogmatismo de los ideólogos del siglo XVII, Descartes y Malebranche, por ejemplo!

No hablemos de otros prosistas del siglo XVI, claramente inferiores a los dos citados; pero, aun en los meros traductores, como Amyot, y en los que exclusivamente cultivaron la literatura teológica como Calvino, y en los historiadores de partido como Agripa d'Aubigné, y en los autores de libelos políticos, como la *Sátira Menipea*, y en los novelistas imitadores de Boccaccio, como la reina Margarita y su valido Buenaventura Desperiers, y en los filólogos como Enrique Estéfano, que más de una vez descendieron a la lengua vulgar, empleándola como arma de combate literario ó teológico, se siente y se respira la pujante vitalidad de aquel siglo, en que con más arrogancia que en otro alguno se mostró y afirmó la individualidad humana, ya en el campo de la acción, ya en el del arte. Fuera de Rabelais y de Montaigne, nada produjo el siglo XVI francés que pueda entrar en competencia con los grandes artistas de Italia y con los grandes poetas y prosistas de Italia misma, de Inglaterra y de España; pero, aun la poesía lírica, que quiso ser exclusiva y cerradamente clásica, hubo de resultar, quizá por esto mismo, tan romántica para el gusto francés de los dos siglos subsiguientes.

que fué condenada a carga cerrada por la autoridad censoria de Malherbe, de Boileau y de la Harpe, como bárbara, pedantesca, altisonante, enfática y reñida con todas las *reglas* de *orden*, de *buen sentido*, proporción y decoro. ¡Extraña ha sido la fortuna de esta escuela lírica del siglo XVI! Sus adeptos habían llevado hasta la superstición el entusiasmo clásico; toda su ambición se cifraba en *pindarizar* en estilo retumbante o en imitar al pseudo-Anacreonte (esto último con menos infelicidad por ser tan inferior el modelo); de la tradición nacional estaban tan desligados que, cuando Ronsard acometía la composición de una epopeya patriótica, se iba a buscar, no a Carlo Magno ni a Roldán, sino a un fabuloso Franco, nieto de Héctor; la recrudescencia pedantesca había llegado hasta el punto de que cuando Jodelle hizo una tragedia clásica exornada de coros, los demás poetas de la Pléyade le regalaron, como se hacía en los concursos de Atenas, un macho cabrío coronado de flores, y entonaron en su honor un *Pean;* todas las poéticas de la escuela, empezando por la *Defensa e Ilustración de la lengua francesa* de Joaquín Du Bellay, tratan con el mayor desdén la poesía de la Edad Media, que, por otra parte, ignoran ó desconocen, puesto que la erudición de Du Bellay no se remonta más allá del *Roman de la Rose;* y, en cambio, excitan a sus contemporáneos a "robar sin conciencia los sagrados tesoros del templo délfico, á sembrar otra vez la semilla de la famosa nación de los galo-griegos, a mar-

char valerosamente contra la soberbia ciudad romana y adornar con los despojos del Capitolio nuestros templos y altares"; el helenismo y el latinismo no se limitan a los pensamientos y a las imágenes; se quiere restaurar la métrica antigua y aplicarla a los versos franceses, los que menos pueden adaptarse a ella entre todos los vulgares; Jacobo de la Taille publica en 1573 un tratado *de la manera de hacer versos en francés, como en griego y en latín*, rechazando totalmente la rima, sin la cual los versos franceses ni aun tienen la apariencia de tales; Jodelle y Juan Antonio de Baïf se arrojan, con el éxito que de tal lengua podía esperarse, a componer hexámetros y pentámetros; Ronsard, que al fin era poeta y tenía excelente oído, muestra el buen gusto de no seguirlos sino en raras ocasiones, pero, en cambio, crea un vocabulario lleno de neologismos estrambóticos, y se ensaya en el ditirambo y en la oda pindárica... (1). Y, sin embargo, esta escuela archiclásica ha sido excomulgada por los clásicos y rehabilitada por los románticos. Un célebre libro de Sainte-Beuve, publicado por primera vez en 1828 (2), presenta a Ronsard y a su Pléyade como precurso-

---

(1) Esta fracasada tentativa está bien estudiada en las lecciones de Egger, *L'Héllenisme en France*, París, Didier, 1869, tomo I (lecciones 12 á 17).

(2) *Tableau historique et critique de la Poésie Française... au xvième siècle*, París, 1869 (Charpentier).

res de Víctor Hugo y del lirismo romántico. ¿Qué hemos de pensar de esta paradoja juvenil del insigne crítico? Es evidente que Ronsard y sus amigos nada tienen que ver con la poesía romántica en cuanto al fondo ni en cuanto a la materia poética o a las fuentes de inspiración; los poetas del siglo XVI son clásicos, buenos o malos, y clásicos querían ser con todas las fuerzas de su voluntad; si es cierto que no hubo entre ellos ninguno comparable a los grandes poetas que el Renacimiento suscitó en otras partes, un Ariosto, un Spencer, un Garcilaso, un Fr. Luis de León, un Camoens, un Torcuato Tasso, un Milton, no por eso su escuela dejaba de ser la misma, e iguales los modelos griegos, latinos e italianos a que prestaban homenaje. Pero no es menos cierto (y esto es lo que quería decir Sainte-Beuve) que el hervor de juventud, la audacia de lengua y de versificación, la riqueza de vocabulario, las tentativas de nuevos metros, la vena lírica copiosa, aunque turbia, y hasta el romanticismo práctico de su vida, como hijos, al fin, del siglo XVI, convierte a los poetas de la Pléyade en anticipado modelo de la generación literaria de 1830, la cual no andaba tan fuera de lo cierto cuando los aclamaba como precursores y se esforzaba en imitar sus combinaciones métricas, proclamando a Ronsard el mayor artífice de versos franceses antes de Andrés Chenier; admiración que de los románticos pasó a los *parnasistas*, como es de ver en la *Poética*

de Teodoro de Banville (1). "Ronsard nos ha dado el nombre de la oda, y aun la oda misma —dice De Banville—, por esto sólo, ¿no ha de merecer estatuas como un rey?... Ronsard dibujó una forma de grande estrofa que el siglo XIX había de encontrar dispuesta y armada para el combate... Por él renace la imagen, y el paisaje, no copiado de los latinos ni de los griegos, sino visto y estudiado directamente por un observador capaz de sentir lo pintoresco, se asocia en sus versos a la pasión humana. Como en la Leda de Vinci, el himeneo entre la naturaleza y la especie humana se ha consumado de nuevo, y de él va a nacer la nueva Helena rejuvenecida en las aguas de la eternidad; se llamará Casandra o María, inmortal figura, a un tiempo ideal y real, que los nietos de Ronsard celebran todavía con su misma lira, cuya armonía encantada no puede extinguirse jamás... Tantos ritmos, creados, por decirlo así, de la nada, reproduciendo el aspecto, el movimiento general de los ritmos latinos y griegos, pero felizmente adaptados a la lengua francesa; tantas estrofas cuya forma ha ido descubriendo el poeta conforme las ha ido necesitando, llenan de asombro el espíritu por la cantidad de trabajo que su composición ha exigido, y, sobre todo, por la fuerza creadora, por el raro instinto que ha presidido

(1) *Petit Traité de Poésie Française,* París, 1881 (Charpentier), especialmente en el estudio sobre Ronsard, que está al fin (págs. 271 á 297).

a combinaciones tan diversas... Después de Ronsard, nada realmente hemos inventado en materia de ritmos de oda; apenas hemos hecho más que desfigurar y modificar inútilmente sus sabias creaciones. Ni siquiera hemos sabido apropiarnos todos los moldes de este gran métrico. Muchas de sus estrofas, y algunas de las más bellas y de las más ricas en efectos armónicos, han sido abandonadas por error o por impotencia. Quien abre el libro de las *Odas* cree entrar en un taller de orífice florentino, donde las copas, las ánforas, los candelabros floridos, los elegantes puñales, atraen la luz sobre los finos contornos del oro cincelado. Pero Ronsard nos dejó algo más que ritmos. Nos enseñó, antes que otro alguno, después de los antiguos, que la poesía puede fijar líneas, combinar armonías de color, suscitar impresiones por medio de los acordes de las sílabas. Gracias a él, supimos que existe un arte musical y un arte plástico, y que nada humano es extraño al arte. Todo el arte lírico moderno, arte profundo y terrible que no se sujeta a la letra, pero que conmueve el alma, las fibras y los sentidos con los recursos de la pintura, de la música y de la estatuaria; esa magia que hace sensibles y visibles las formas, como si respirasen en el mármol o estuviesen representadas por colores reales... este don, este prestigio, a Ronsard se lo debemos. Hay en la sola colección de sus odas cuarenta piezas, por lo menos, que son otros tantos diamantes, otras tantas perlas exquisitas, otras tantas

obras maestras, labradas por mano de artista en una materia imperecedera... Tuvo el *Furor griego,* el amor de Dios, el entusiasmo de la gloria, un alma todavía más pindárica que sus obras."

Después de tan magníficos elogios, confirmados en cuanto a lo substancial (y salvo la hipérbole poética) por la lectura de aquella parte de las obras de Ronsard, que con exquisito gusto extractaron de su voluminosa colección primero Sainte-Beuve y luego Becq de Fouquières (1), se comprende bien que en el segundo cenáculo romántico figurase sobre la mesa, a modo de Biblia poética, el grueso *in folio* de las obras de Ronsard. El, a su modo, había sido un innovador y un revolucionario en poesía, y era, además, la víctima más ilustre entre las víctimas de Boileau, a quien miraban los románticos como un enemigo personal.

Ronsard, qui le suivit, par une autre méthode,
Regla tout, brouilla tout, fit un art à sa mode,
Et toutefois longtemps eut un heureux destin.
Mais sa muse, en français parlant grec et latin,
Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque,
Tomber de ses grands mots le faste pédantesque.
Ce poëte orgueilleux, trebuché de si haut
Rendit plus retenus et Desportes et Bertaut.

Con efecto, Desportes y Bertaut, poetas amanerados, más italianos que clásicos, y de estro lírico muy inferior al de Ronsard, moderaron, en virtud de su propia medianía, el fausto y

(1) *Poésies choisies de P. de Ronsard...* Charpentier, 1873.

pompa de la dicción poética de su maestro, pero sin alcanzar nunca las superiores bellezas que éste logra en sus buenos trozos. Fueron poetas de transición entre Ronsard y Malherbe, primer dictador clásico, y de quien verdaderamente puede decirse que enterró la escuela del siglo XVI. Sus versos no son muchos, y entre ellos son raros los de primer orden; pero su acción crítica fué extensa y profunda, y su autoridad censoria se ejerció con el más intolerante despotismo gramatical. Boileau, que tanto le admiraba, le ha caracterizado con entera exactitud:

D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et reduisit la muse aux règles du devoir.

¡Qué ideal tan diverso del de Ronsard! Malherbe mereció plenamente el título que en su tiempo se le daba, y de que él mismo andaba orgulloso, el de "tirano de las palabras y de las sílabas". Le llaman el fundador *oficial* de la poesía francesa, y el resultado de su reforma fué que no apareciese en dos siglos un poeta verdaderamente lírico, desde el cínico y vigoroso satírico Maturino Regnier (que pertenece por completo a la fuerte generación del siglo XVI) hasta el purísimo Andrés Chénier, cuyo advenimiento coincide con la aurora de la poesía moderna. Dos siglos de absoluta esterilidad lírica en Francia, salvo los bellos coros de Racine y las fábulas de La Fontaine, que también son poesía lírica a su modo, aunque no sean muy alta poesía. Por obra y gra-

cia de Malherbe, quedaron abandonadas las dos terceras partes del opulento vocabulario poético del siglo XVI, proscritas todas las inversiones y licencias de sintaxis, proscritos todos los hiatos, y, en vez de la riqueza de ritmos de Ronsard, de la variedad de sus cesuras, de la libertad dichosa con que él y los poetas de su tiempo hacían cabalgar unos sobre otros sus versos y sus estrofas, se levantó triunfante el alejandrino inflexible y monotono, con su cesura obligada y total prohibición de apoyarse en el verso anterior ni en el siguiente. Una dieta poética severísima sucedió a la estruendosa orgía del Renacimiento, y Francia olvidó su siglo XVI con la misma facilidad con que había olvidado su Edad Media.

Pero el triunfo de Malherbe, aunque completo y definitivo, no fué inmediato. Entre Malherbe y la fundación de la Academia Francesa, que dió fuerza de ley a sus sentencias y convirtió la literatura en una institución oficial y subvencionada, cuyo principal destino era realzar el esplendor de la monarquía absoluta, hay un período de desorden literario, bastante animado y pintoresco, que no produjo obras maestras, pero sí chispazos de ingenio, y en el cual florecieron personalidades sumamente románticas y estrafalarias, más interesantes y curiosas en sus vidas que en sus versos. Tal es la literatura del tiempo de Luis XIII, literatura de fanfarrones, de espadachines, de bebedores y aventureros, y, en suma, de Artagnanes literarios, a cuyo número pertenecen todas esas grotescas ce-

lebridades (tan chistosamente rehabilitadas por Teófilo Gautier) Saint-Amant, Cyrano de Bergerac, Scudéry, Teófilo de Viau, y, en fin, Scarron, el más notable de todos, y en rigor el único que ha sobrevivido, aunque en parte mínima de sus escritos. Al revés de los poetas del siglo XVI, humanistas casi todos y saturados de latín y de griego, estos ingenios *de capa y espada* de la primera mitad del siglo XVII no parecen haberse educado más que con modelos italianos y españoles, que miserablemente corrompen y estropean, aunque no sin cierta bizarría y fuego intemperante de imaginación, algo parecido al que en nuestro siglo mostró la plebe romántica de dramaturgos y novelistas de folletín. Eran verdaderos insurrectos literarios, y muchos de ellos insurrectos sociales, rebelados contra toda ley de parsimonia y de decoro. Saint-Amant pasa sus días en la taberna: Cyrano de Bergerac y Scudéry, andan a cuchilladas diariamente; Teófilo de Viau fué quemado en efigie por ateo y escandaloso. Su fantasía era tan desordenada como irregular su vida. Imitan alternativamente al Caballero Marino, a Góngora, a Quevedo, a todos los conceptistas y culteranos de Madrid y de Nápoles. Rompen abiertamente con la tradición clásica y se jactan de ello:

Ces contes son fascheux à des esprits hardis
Qui sentent autrement qu'on ne faisait jadis,

decía Teófilo hablando de la mitología, y continuaba:

La sotte antiquité nous a laissé des fables
Qu'un homme de bon sens ne croit point recevables,
Et jamais mon esprit ne trouvera bien sain
Celui-là qui se paît d'un fantôme si vain,
Qui se laisse emporter à des confus mensonges,
Et vient, même en veillant, s'embarrasser de songes.

Por este menosprecio de la antigüedad altamente profesado, la escuela (si tal puede llamarse, y no más bien grupo de amotinados) del tiempo de Luis XIII rompía de frente con la Pléyade del siglo XVI, de cuya turbulenta fecundidad conservaba, no obstante, algún resto, como si Malherbe no hubiera venido aún. Eran precursores del Romanticismo en lo esencial y substantivo de la doctrina, no ya solamente en lo formal de los metros y de la dicción poética. "Hay que escribir a la moderna —decía Teófilo—; esos latrocinios que se llaman imitaciones de los antiguos no están ya de moda. Demóstenes y Virgilio no han escrito en nuestro tiempo, y nosotros no podemos escribir como escribían ellos en su siglo. Sus libros, cuando ellos los hicieron, eran nuevos, y nosotros no debemos hacer libros viejos. La invocación de las Musas a ejemplo de los paganos es profana y ridícula. Ronsard, por el vigor de espíritu y la viva imaginación, tiene mil cosas comparables a los antiguos griegos y latinos, pero nunca se les acerca y se les parece más que cuando no se empeña en traducirlos. Parece que afectó la obscuridad con intento de pasar por nuevo y atrevido escritor... Los cristianos nada tienen que ver con Apolo ni con

las Musas; ni los versos de hoy, que no se cantan al son de la lira, se deben llamar *líricos*, ni los otros versos *heroicos*, puesto que no estamos en el tiempo de los héroes, y todas estas imitaciones serviles no pueden causar placer ni provecho a ningún buen entendimiento (1)." Del mismo modo pensaba Saint-Amant, a lo que se infiere del prólogo de su *Moisés salvado,* que con menosprecio de los preceptistas tituló *idilio heroico.* "No ignoro—decía—y hasta miro con reverencia, las reglas de los antiguos, pero yo, para mi uso particular, las he inventado nuevas, a causa de la novedad de mi invención, y he creído que la sola razón sería autoridad bastante poderosa para sustentarlas, porque, en efecto, con tal que una cosa sea racional y convenga a los lugares, a los tiempos y a las personas, ¿qué importa que Aristóteles la haya aprobado o no? Estrellas se han descubierto en estos últimos siglos que le hubieran hecho escribir, si las hubiese visto, cosas muy diversas de las que enseñó, y la filosofía de nuestros modernos no va siempre de acuerdo con la suya en todos sus principios y definiciones... Dígase lo que se quiera de las lenguas griega y latina; por copiosas que sean, y por mucho que se ponderen sus ventajas sobre las nuestras, no creo que los Homeros y

(1) Tomamos esta cita del estudio de Philarète Chasles *sobre algunas víctimas de Boileau* (*Etudes sur l'Espagne,* París, Amyot, 1847, págs. 303 y siguientes).

los Virgilios dejasen de encontrarlas muy pobres y defectuosas en comparación con la riqueza y abundancia de sus pensamientos, y que no les quedasen siempre en el espíritu algunas imágenes que no podían hacer pasar a los puntos de la pluma. Esta es mi opinión: otro dirá la suya. Bien veo que los que miran a los antiguos como ídolos, y nada encuentran bueno sino el imitarlos servilmente, como si el espíritu humano no tuviese libertad para producir nada nuevo, dirán que en más estimarían un hurto que yo les hiciese que todo lo que pudiera presentar de mi propia cosecha. Pero no me gusta adornarme con plumas ajenas, como la corneja de Horacio, y casi siempre me divierto en hacer ramilletes de flores humildes tomadas de mi propio jardín." En el mismo prefacio, Saint-Amant combate las teorías métricas de Malherbe y defiende la variedad de las cesuras y el encabalgamiento de los versos, por la razón poderosa de que a veces conviene romper la medida para evitar el fastidio de la continua uniformidad. "Es lo que en términos de música se llama romper la cadencia o salir del modo, para volver a entrar más agradablemente en él."

Parece que una ráfaga de libertad española había tocado las frentes de todos estos brillantes amotinados literarios, cuyo prestigio iba a ser tan efímero, pero cuya acción no fué totalmente perdida. Y en realidad, la literatura española daba entonces la ley en Francia mucho más que la italiana y que la clásica. El libro

de Puibusque (1), aunque incompleto y hecho de prisa, suministra pruebas abundantes de ello. Con mejor crítica y erudición más segura, ha expuesto luego interesantes consideraciones sobre el particular el muy docto hispanista Morel-Fatio. La invasión de las letras españolas en Francia se remonta, por lo menos, a la mitad del siglo XVI. Entraron primero los libros de caballerías, *Amadís* con toda su numerosa prole, que D'Herberay y otros naturalizaron en Francia, enriqueciendo el árbol genealógico con nuevas ramas. Montaigne mismo leía el *Amadís* en castellano, y el libro de Rabelais puede considerarse hasta cierto punto como una parodia de las crónicas caballerescas. Brantôme era un *españolizante* fervoroso; cada soldado de nuestros tercios le parecía un príncipe, y a los ingenios de nuestra gente, cuando quieren darse a las letras y no a las armas, no se hartaba de encarecerlos con los epítetos de "raros, excelentes, admirables, profundos y sutiles". Sus escritos están atestados de palabras castellanas, y él mismo nos da testimonio

(1) *Histoire comparée des Littératures espagnole et française* (premiada por la Academia Francesa en el concurso extraordinario de 1842) (París, Dentu, 1843, 2 tomos 4.º). Véase especialmente el segundo. Es obra curiosa, pero llena de mil errores de hecho, y no escasa de juicios extravagantes. El delicioso estudio de Morel-Fatio figura al frente del primer tomo de sus *Etudes sur l'Espagne* (París, Vieweg, 1888), y lleva por título *Comment la France a connu et compris l'Espagne depuis le Moyen-Age jusqu'à nos jours.*

de que la mayor parte de los franceses de su tiempo sabían hablar o por lo menos entendían nuestra lengua. Una turba de aventureros, como Julián de Medrano, Ambrosio de Salazar, Carlos García, H. de Luna, Tejeda, vivían en París muy holgadamente a título de profesores de castellano. Toda novela española era inmediatamente traducida, como aconteció con las pastoriles y con las picarescas. Y no se leían sólo los libros de entretenimiento, eran también popularísimos nuestros moralistas, y, sobre todo, Fr. Antonio de Guevara, cuyas *Epístolas Familiares* habían trocado su modesto título por el de *Cartas Doradas*. La influencia de este agudo, chistoso y mentirosísimo escritor alcanza hasta el siglo XVII. Todavía La Fontaine supo extraer del *Relox de Príncipes* la bella fábula política del *Villano del Danubio*. Todavía las cartas y los tratados del primer Balzac, que pasa por reformador de la prosa francesa en los primeros años del siglo XVII, parecen nacidos de la escuela de Guevara, así como los galantes y amanerados billetes de Voiture pertenecen evidentemente a la escuela de Antonio Pérez. Este monstruo de la fortuna fué nuestro embajador literario en París durante el reinado de Enrique IV. No importó sólo, como dictador y árbitro de la moda, pastillas de olor y guantes de piel de perro, sino también cumplimientos y lisonjas exquisitas y archirrefinadas, y aquel modo de conceptismo cortesano y frívolo que más adelante se llamó *estilo de las precio-*

sas. Estaban todavía frescos los recuerdos de la Liga, y si es cierto que España no imponía ya su voluntad omnímoda por la voz de Alejandro Farnesio, o de D. Bernardino de Mendoza, todavía quedaban muchos de aquellos *franceses españolizados* de que nos habla la *Sátira Menipea,* y duraba cierta impresión de respeto y de asombro, producidos por el alarde que de nuestra fuerza hicimos al intervenir en las guerras civiles de Francia. Se nos estudiaba y se nos imitaba, por lo mismo que éramos enemigos, y enemigos los más poderosos. Aprovecharse de la doctrina y del ingenio de nuestros autores parecía ardid y represalia de buena guerra, como dice el mismo Corneille. Nuestra preponderancia política servía de apoyo a nuestro influjo literario, y todavía, cuando se fué bamboleando y dió evidentes señales de próxima ruina el edificio de nuestra monarquía, persistió la afición a nuestras cosas, y en algunos autores, no ciertamente de los obscuros, sino de los más gloriosos, en Corneille, en Molière, en Le Sage, este influjo duró hasta fines del siglo XVII, y aun se prolongó en los primeros años del XVIII, contrabalanceando la disciplina clásica, o mezclándose en diversas proporciones con ella. Lo que se ha llamado *el romanticismo de los clásicos,* se explica en gran parte por esta acción de nuestra literatura sobre la francesa. *El Cid, El Convidado de Piedra* y *Gil Blas* son los tres principales momentos de ella.

Pero aunque la imitación reflexiva, madura

y consciente de la literatura española coincidiera con los más vivos resplandores de la época clásica, no tenía ya entonces la afición española el carácter de universalidad ni de invasión triunfante que había tenido en los reinados de Enrique IV y de Luis XIII. Podía ser tolerada en la práctica y aun recibida con aplauso, entreverado de protestas doctrinales, como el caso del *Cid* nos lo prueba; pero para lograr esta tolerancia tenía que entrar, aunque sólo fuese en apariencia y de un modo exterior, dentro del molde de las unidades clásicas y de los demás arbitrarios preceptos y convenciones que de la *Poética* de Aristóteles se habían ido deduciendo. Por el contrario, en la escuela de que hemos hablado, la imitación española era franca y sin trabas, con todo el desenfado de la imaginación romántica. Esto mismo explica su fracaso, semejante, por lo mismo que es inverso, al fracaso de la literatura francesa cuando en el siglo pasado se trató de implantarla a viva fuerza en países tales como España, Italia y Alemania. No se atenta impunemente al genio de las naciones en lo que tienen de más íntimo, y el espíritu nacional toma, tarde o temprano, su desquite. Trasplantar en cuerpo y alma a París la España poética del siglo XVII, con toda su audacia de concepción y su fuego de ejecución brillante, tormentosa y apasionada, era ir de frente contra el buen sentido, la precisión lógica, el instinto de orden y disciplina, que serán prosaicos a veces, pero que son inseparables del genio francés,

lo mismo en sus manifestaciones más altas que en las más vulgares.

La expresión más admirable de estas cualidades de raza ha de buscarse en la gran literatura del tiempo de Luis XIV, que, sin ser ningún tipo de perfección absoluta, como lo fué la literatura griega, presenta, a lo menos, un noble y armonioso conjunto, que, hasta cuando no fuerza la admiración, impone respeto. Es una literatura completa, que, sin excluir la variedad de géneros y tendencias individuales, muestra dondequiera el sello de poderosa unidad y de fuerte y sabia disciplina, derivada de una misma concepción del arte y de la vida, y del universal acatamiento que entonces se prestaba a ciertos conceptos fundamentales y a ciertas autoridades por todos reconocidas. El catolicismo de Bossuet, la monarquía absoluta de Luis XIV, el cartesianismo, la poética infalible de Aristóteles, la vida de corte y de academia, tales son los elementos que explican totalmente la elaboración de la obra literaria en el siglo XVII. El principio de autoridad impera triunfante en todas esferas, y exceptuando algún protestante refugiado o algún escéptico vergonzante, todo el mundo descansa satisfecho en unas mismas soluciones sobre Dios, sobre el mundo, sobre el alma, sobre el derecho y sobre el poder público. En vez de las formidables luchas religiosas del tiempo de la Reforma, que sacudían la conciencia humana en sus más tenebrosas profundidades, sólo dividen los ánimos las cuestiones relativamente pequeñas del

jansenismo, del *galicanismo* y del *quietismo*. Las temeridades especulativas no pasan más allá del misticismo escéptico de Pascal, o de la *duda* cartesiana, que más adelante dará sus naturales frutos, pero que, por de pronto, se redujo a un inofensivo artificio dialéctico, a un estado provisional y rapidísimo, del cual fácilmente se salía con el infalible talismán del entimema, para afirmar luego casi todo lo que afirmaba la antigua metafísica por diverso camino y con mucha más fuerza. Una aparente claridad se extiende por todos los dominios del pensamiento, halagando las cualidades nativas de la raza francesa. Metafísica sin nubes, psicología fácil y amena, pocas ideas, muy sencillas y deducidas con rigor analítico y geométrico, una especie de concepción mecánica del mundo, la cual sustituye al bullicioso hervir de la vida con el acompasado movimiento de las ruedas y resortes de un reloj. La vida política se ha simplificado todo lo posible, la nación gira alrededor de la corte y la corte en torno del soberano. El rey sol eclipsa todos los luminares menores. La fiera aristocracia de las guerras de religión, la que había prolongado su agonía bajo el cuchillo de Richelieu y hasta el anárquico movimiento de la Fronda, tenía limadas ya las uñas y las garras. Dócil y sumisa a la voluntad del supremo imperante, quedábanla los lauros del campo de batalla y los oropeles de la servidumbre palatina, largamente galardonada en dinero y en honores. Sólo algún excéntrico mal humorado y pesimis-

ta, como Saint-Simón, protestaba, pero en letras que sólo había de leer la posteridad, contra esta anulación voluntaria de la clase a que él pertenecía. La corte era el modelo de la urbanidad y de la galantería; en ninguna parte se hablaba con más pureza ni se discurría con mejor gusto sobre las producciones del ingenio; los fallos de la corte hacían ley; por la corte se guiaba París, y por París toda Francia, sin que nadie discrepase, so pena de pasar por hombre extravagante o anticuado, indigno de pertenecer a la sociedad culta, ni de obtener el inefable honor de ser presentado *au lever du Roy*. Un día Racine encontró a Luis XIV algo más serio que de ordinario, y Racine estuvo a punto de morirse de tristeza. Las miradas benévolas o desdeñosas del soberano poseían la virtud de levantar hasta el quinto cielo o de despeñar en los más profundos abismos. Cuando por las cuestiones del quietismo se dió a Fenelón orden de retirarse a su diócesis, todo el mundo se compadeció de aquel espantoso *destierro*. Sin duda, los cánones de residencia no rezaban con estos obispos, como si la jerarquía episcopal no hubiese sido instituída para otro fin que para realzar las pompas de Versalles y consagrar aquel monstruoso endiosamiento de un pecador público y escandaloso. Y realmente habría mucho que decir sobre este catolicismo francés del siglo XVII, cuyo gran doctor (1) estuvo a dos pasos del cisma, y sólo se

(1) Bossuet.

salvó de él por un generoso esfuerzo de inconsecuencia. Hasta la oratoria sagrada se había hecho cortesana, y, más que de repartir el pan de la palabra evangélica a los pobres y a los humildes, gustaba de entonar pomposos panegíricos sobre las tumbas de los reyes. La oración fúnebre, género híbrido, y mucho más profano que religioso, tolerado por la Iglesia más bien que nacido dentro de ella, fué la expresión natural de este consorcio y alianza entre la Iglesia galicana y la monarquía absoluta.

Con no menos inflexible rigor, pero en tanta consonancia con el gusto público, que las protestas, si alguna hubo, se perdieron en el vacío sin resonancia y sin crédito, se afirmaba el principio de autoridad en materias literarias. Boileau completaba y redondeaba la obra de Malherbe; Boileau fijaba la poética oficial, como Descartes la filosofía oficial, y Bossuet la Iglesia oficial o galicana. Ingeniosamente se ha pretendido enlazar esta poética de Boileau con el cartesianismo, construyendo lo que se ha llamado la estética de Descartes (1). Trabajo cuesta, sin embargo, encontrar en Boileau doctrina estética de ningún género ni ver en él otra cosa que un elegante imitador de Horacio. "Si por casualidad se perdiese su libro (decía malignamente el poeta cómico Regnard), le encontraríais íntegro en la *Epístola a los Piso-*

(1) *Essai sur l'esthétique de Descartes...* par Emile Krantz, París, Germer Bayllière, 1882, págs. 91 a 265.

nes." *Integro* es mucho decir: Horacio no se proponía legislar, y Boileau sí; hay en éste un dogmatismo y una disposición metódica que contrasta con el desenfado humorístico del otro. Es cierto que la carta semisatírica de Horacio se ha convertido, andando los tiempos, en una especie de canónica literaria, pero el mismo Horacio se asombraría de tal fortuna, si le fuese dado presenciarla. Del mismo modo, no se asombraría poco Boileau, que nunca pasó de un buen gusto empírico apoyado en cierta tradición literaria bien o mal entendida, pero aceptada como infalible; si supiera que los críticos actuales tienen habilidad suficiente para descubrir en su *Arte Poética*, libro tan útil como sencillo, revelaciones sobre *la esencia de lo bello*, sobre *el criterio de lo bello*, sobre *la expresión de lo bello*. Ni una palabra hubiera entendido de tal lenguaje, y, sin embargo, es evidente que toda preceptiva o toda colección de reglas técnicas supone una filosofía del arte, una estética general, que nunca deja de existir aunque el preceptista la ignore. Y así, en cuanto a la esencia o naturaleza de lo bello, Boileau, y con él toda la escuela clásica francesa, es declaradamente idealista, erige el tipo *universal* en norma del arte y desdeña o relega a lugar muy secundario todo lo particular y característico; por donde vienen los héroes de tal literatura a no tener patria ni época alguna y a convertirse en representaciones genéricas de la humanidad. Y como lo *universal* es materia que toca más bien a la razón que a la fantasía, de

aquí el predominio de la razón en los preceptos de Boileau y el número incontable de veces que el término *razón* reaparece en sus versos, mientras que el de *imaginación* no suena jamás:

Aimez donc la raison: que toujours vos écrits
Empruntent *d'elle seule* et leur lustre et leur prix.
. . . .
Mais la scène demande une exacte *raison*...
. . . .
Que l'action marchant où la *raison* le guide...
. . . .

Ensanchar desmesuradamente los derechos de la razón en el dominio del arte y cortar las alas a la fantasía; tal era, en dos palabras, la tendencia de Boileau, la cual viene a ser una especie de *racionalismo* poético, germen de todo prosaísmo, o, digámoslo más blandamente, de toda *poesía sensata*.

Il faut même en chansons, du bon sens et de l'art...
. . . .
Aux dépens du bon sens, gardez de plaisanter.
. . . .
Tour doit tendre au bon sens...
. . . .

Nacen de aquí fatalmente dos consecuencias que Boileau acepta sin reparo, y que son puntos capitalísimos en su sistema, aunque él quizá no se fijase mucho en este nexo lógico. Siendo la verdad el objeto de la razón, y siendo la razón para Boileau la facultad artística por excelencia, hay que admitir la identidad de lo verdadero y de lo bello: *Rien n'est beau que le vrai.* Siendo las leyes de la razón imperiosas

y obligatorias para todo entendimiento, los preceptos artísticos deben participar de esta misma inflexibilidad dialéctica:

La *raison* pour marcher n'a souvent qu'une voie.

La perfección clásica francesa consiste, pues, en buscar la verdad ideal, depurada de todo accidente. Se ha caracterizado perfectamente esta literatura, llamándola literatura *de lo universal*, o de la *razón impersonal*. Ninguna otra ha dado forma tan elocuente a todos los lugares comunes de moral y de política. Sermones, tragedias, libros de máximas, de reflexiones y de caracteres, todos se parecen bajo este respecto. Y todos cumplen también con otra exigencia ineludible del espíritu francés: la *claridad*. No diremos, como Krantz, que para Boileau la claridad sea el exclusivo *criterium* de la belleza; pero es, sin duda, una de sus notas características. Ni a Boileau ni a ningún otro de los genuínos representantes del espíritu francés, en literatura y en filosofía, se les ocurre jamás que puede haber pensamientos que por su misma complexidad y transcendencia metafísica, o por lo intenso de la fuerza estética que en ellos late, se resistan a la simplificación de esa claridad vulgar y engañosa:

Il est certains esprits dont les sombres pensées
Sont d'un nuage épais toujours embarrasées;
Le jour de la raison ne les saurait percer.
Avant donc que d'écrire apprenez à penser;
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit ou moins nette ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisement.

La razón rechaza toda inverosimilitud; hasta las inverosimilitudes de lo verdadero, que se dan en la verdad contingente, pero nunca en la verdad moral absoluta:

Le vrai peut quelquefois n'être pas vrai semblable.

Inverosímiles son, a toda luz, las fábulas mitológicas, pero Boileau las acepta y recomienda como un simbolismo alegórico, al paso que por escrúpulos de austeridad jansenista excluye lo maravilloso cristiano, no por contrario a la razón, sino porque está fuera de su dominio, aunque la fantasía, y el amor, y la intuición mística puedan llegar a él. Pero ya sabemos que estas facultades nada tienen que hacer en el *Arte poética,* donde sólo caben las frías personificaciones alegóricas de Themis con la venda y la balanza, o del Tiempo con el reloj en la mano. Boileau era creyente, pero negaba en redondo la virtud y eficacia poética del Cristianismo, no viendo en él más que penitencias y tormentos:

De la foi d'un chrétien les mystères terribles
D'ornaments égayés ne sont point susceptibles:
L'Evangile à l'esprit n'offre de tous côtés
Que pénitence à faire et tourments mérités.

Con esto elimina definitivamente de la poesía todo el mundo de las cosas misteriosas, difíciles, obscuras, sublimes y tremendas, es decir: el mundo poético por excelencia, quizá el único mundo esencialmente poético. Y como, al mismo tiempo, tampoco tiene simpatías por el mundo de la realidad concreta, puesto que en

la reproducción de lo real sólo estima el trabajo industrioso del artista y el placer de la dificultad vencida, conforme lo declaran aquellos sabidos versos:

Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux:
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable,

resulta que el mundo de la poética de Boileau es el mundo de la *razón razonadora,* muy sólido si se quiere, pero no menos descolorido y monótono; tan lejano de los sublimes éxtasis del idealismo platónico, alejandrino y cristiano, como de los calientes tonos y de la plenitud de vida corporal que ostentan las creaciones de los grandes maestros del realismo. Lógica, y más lógica, proporción entre el principio, el medio y el fin:

Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu,
Que le début, la fin répondent au milieu:
Que d'un art délicat les pièces assorties
N'y forment qu'un seul tout de diverses parties.
....

y, por consecuencia de esto, una porción de reglas triviales y mecánicas, que Boileau no inventaba seguramente, pero a las cuales dió todo el prestigio de su autoridad y toda la fuerza pedagógica de su estilo. Tal es la famosa ley de las unidades dramáticas, que falsamente se suponía derivada de la Poética de Aristóteles; pero que realmente fué invención de algunos pedantes italianos del siglo XVI, transplantada a Francia por otros no menores, como Chapelain

y D'Aubignac, impuesta oficialmente por la Academia Francesa, y sagazmente aprovechada por los émulos del gran Corneille para amargarle sus triunfos:

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Circunscrita y limitada así la tragedia en el tiempo y en el espacio, tenía que ser cada vez más estrecho el concepto de la unidad de acción, menos amplio el desarrollo dramático externo, mayor el espacio concedido a la psicología analítica, si bien ésta, por las condiciones de la observación moral en aquel siglo, y por la tendencia idealista y razonadora de toda esta literatura, hubo de ser, no la psicología de las excepciones y de las contradicciones, no la psicología instintiva de Shakespeare, sino la que pudiéramos llamar psicología *clásica,* es decir: la psicología que toma por punto de partida la identidad del carácter: *et sibi constet*:

Qu'en tout avec soi même il se montre d'accord
Et qu'il soit jusqu'au bout tel qu'on l'a vu d'abord.

Estos caracteres idénticos están muy expuestos a convertirse en caracteres abstractos. Nadie es avaro, ni pródigo ni celoso a todas horas de su vida. Boileau confunde evidentemente la observación del psicólogo con la abstracción del moralista:

Qui sait bien ce que c'est un prodigue, un avare,
Un honnête homme, un fat, un jaloux, un bizarre,
Sur une scène heureuse il peut les étaler,
Et les faire à nos yeux, vivre, agir et parler.

Si a esta literatura, toda de análisis y de abstracción, se le impone además el dogma de la absoluta separación entre los diversos géneros (con la cual en la práctica ni Corneille ni Molière se conformaron), y la total proscripción de lo burlesco y de lo grotesco, es decir, de lo cómico-lírico, fantástico o subjetivo, se tendrá completo en sus puntos esenciales ese famoso código del *buen gusto,* que, por estar en oculta armonía con el espíritu francés, todavía pesa sobre la mente de los que más emancipados se creen de su yugo.

Pero no hay dogmatismo tan intolerante que al descender a la práctica no pierda algo de su nativo rigor y deje de atemperarse más o menos a las varias y mudables condiciones que va presentando la vida. Y quien atentamente estudia la literatura francesa del siglo XVII, no sólo advierte en ella protestas aisladas y autores independientes, no todos obscuros, sino que en los mejores, en los tenidos unánimemente por clásicos, encuentra rasgos de genial independencia, ya en la teoría, ya en la ejecución, ya en ambas cosas a la vez, que mal pueden avenirse con la letra inflexible de la *Poética,* ni siquiera con el espíritu general de la disciplina pseudoclásica, por muy ampliamente que queramos interpretarla. La paradoja de Emilio Deschanel, el *romanticismo de los clásicos,* tiene dos sentidos, y en uno de ellos casi no es paradoja. Hay partes evidentemente románticas en el genio de Corneille, de Molière, de Pascal y hasta de Racine. Si se quiere añadir que estos autores,

clásicos a los ojos de la posteridad, comenzaron por ser, para sus contemporáneos, verdaderos *románticos*, esto es, innovadores, tampoco nos opondremos a la extensión del vocablo, a pesar de la confusión que introduce en el tecnicismo literario; pero más exacto sería decir que toda literatura nacida después del Cristianismo es, queriéndolo o sin quererlo, sabiéndolo o sin saberlo, literatura *romántica*, hasta cuando imita la poesía de la antigüedad, imitación que más bien debería llamarse *interpretación*, ya que no puede ser viva, sino a condición de estar hecha con espíritu moderno. Es claro que Fedra, Andrómaca o Hermione no nos interesan en el teatro más que a título de mujeres apasionadas, a las cuales Racine ha dado la emoción y el lenguaje de las grandes señoras de su tiempo. Los nombres griegos no engañan a nadie: se pueden sustituir otros cualesquiera, y el efecto será el mismo, o, si se quiere, mayor, porque no se verá forzado el espectador instruído a abstraerse de los recuerdos que suscitan los nombres clásicos y a establecer un involuntario paralelo, perjudicial siempre a la pureza y simplicidad de la emoción estética. Para gustar perfectamente de Racine, conviene no acordarse mucho de Euripides ni aun de Virgilio, con ser, entre todos los poetas de la antigüedad, estos dos poetas *sentimentales* y casi modernos los que más parecido tienen con él, los que él estudió con más amor, y los que más huella dejaron en la trama finísima de su estilo delicado y severo cuanto tierno.

Pero sin insistir en esta consideración tan general, cuyo último resultado sería borrar todas las distinciones y declarar romántico a todo el mundo, atengámonos a las voces ya recibidas por el uso, y busquemos, por otro lado, los verdaderos gérmenes del romanticismo francés en plena eflorescencia clásica. Y aquí se nos presenta, ante todo, la noble y heroica figura de Pedro Corneille, que, por el género de su imaginación, por sus estudios y por sus tendencias, y hasta por la fecha de sus principales obras, mucho más pertenece a la literatura del tiempo de Luis XIII que al período estrictamente clásico al cual dió nombre su sucesor. Corneille había triunfado repetidas veces en la escena muchos años antes de que Boileau escribiera el *Arte Poética*. Nada debe, ciertamente, a la dirección llamada clásica (representada en su tiempo por los Chapelain y los D'Aubignac), sino el haber torcido, cargado de cadenas y al fin esterilizado su ingenio. Corneille tenía la imaginación romántica y caballeresca. No sé en cuál de los dos Schlegel he leído que "Corneille era un español nacido por casualidad en Ruan". La frase es ingeniosa y tiene su tanto de verdad; pero no está bien que el amor patrio nos lleve a exagerarla. Ese género de imaginación nunca ha sido peculiar de los españoles, ni siquiera es lo que principalmente caracteriza nuestra raza: algunos de los elementos más hondos y persistentes de nuestro genio nacional, hasta le son antitéticos. Por otro lado, Francia, en la Edad Media, había producido

la más alta poesía caballeresca, y bien podía en el siglo XVII producir en Corneille, por misterioso atavismo, el último poeta de alma épica, aunque no se ejercitase en la materia nacional, entonces olvidada o desconocida, y se fuese a buscar asuntos en la tradición poética de otro pueblo que tenía sobre los franceses la ventaja de no haber olvidado sus orígenes. Nacido en otras condiciones, libre de la preocupación de las Poéticas, sostenido por el concurso de su pueblo, Corneille hubiera tomado seguramente el mismo rumbo que Shakespeare y Lope de Vega. Todas sus tendencias le llevaban por ese camino. Aun de la antigüedad no conoció más que el mundo romano, y éste, visto a través de las declamaciones estoicas de los españoles del Imperio. *Cinna* salió de un pasaje del libro de Séneca sobre *la clemencia; Pompeyo* debe sus mayores bellezas al libro VIII de la *Farsalia,* de Lucano, del cual tiene, según honrada confesión del autor, más de 200 versos traducidos o imitados. La parte clásica de las obras de Corneille pertenece, por consiguiente, al clasicismo latino, y dentro de él, con preferencia, al clasicismo latino-cordobés del primer siglo de nuestra era, que es ya un clasicismo romántico.

Lo que debe Corneille al teatro español es bien notorio: su mejor tragedia, *El Cid;* su mejor comedia, *El Mentiroso;* quizá algunas escenas del *Heraclio,* sin contar otras piezas inferiores, como *La continuación del Mentiroso* y la tragicomedia de *Don Sancho de Aragón,*

imitaciones inteligentes, acomodadas al gusto de su pueblo; imitaciones que a los franceses les agradan más que los originales, y es natural que así sea, porque nadie entiende bien más que la poesía de su lengua. Para nuestro gusto, y para el de todos los críticos no franceses, la comedia alarconiana salió muy pálida de manos de Corneille, que, conservando, y aun exagerando la intención pedagógica de la pieza, la despojó en gran parte de la vida poética que en el original tiene, y que vela esa intención todo lo posible, impidiendo a nuestro Terencio mexicano caer en el prosaísmo ético. Con Guillén de Castro la lucha quedó indecisa: Corneille sacrificó muchos detalles épicos que para su pueblo hubieran sido ininteligibles, y concentró todas las fuerzas de su genio elocuente y varonil en el conflicto trágico de la pasión y el deber, conflicto meramente episódico en el inmenso lienzo de la crónica dramática que le servía de base.

Interesante materia de estudio ofrecen las variaciones de Corneille respecto de la teoría. Se le puede llamar un *clásico por fuerza*. Sus tragedias están las más veces en contradicción con sus *exámenes, discursos* y *preámbulos*, y estos mismos discursos rebosan de contradicciones interiores, que dan testimonio de la lucha perpetua en que vivía aquel grande y candoroso ingenio, solicitado de una parte por su temperamento invencible, que le llevaba al drama caballeresco como *El Cid*, al drama reli-

gioso como *Polieucto* (1), y dominado de otra parte por aquella superstición literaria que inspiraban entonces los fragmentos de la *Poética* de Aristóteles. Corneille, que no era humanista de profesión ni mucho menos, sino que se había educado en el desorden literario de los primeros años del siglo XVII, sin más guía que las obras de Hardy y otros infelices imitadores de la escena italiana y española, empezó haciendo comedias de intriga o novelas dramáticas (*Melita, Clitandro, La Viuda, La Galería del Palacio Real,* etc.), sin cuidarse para nada de las famosas *reglas*, porque entonces *no sabía que existieran*, y *no tenía más guía que un poco de sentido común*, según nos dice él mismo con su habitual honradez y buena fe. Un viaje que hizo a París en 1632 le descubrió la existencia de *la unidad de tiempo*, "única regla que entonces se conocía". La siguió en *Clitandro*, pero la abandonó en *La Viuda* y en *La Galería del Palacio*, que no tienen cada una menos de cinco días de acción. Esto de los cinco días era un arbitrio o término medio que Corneille había excogitado entre el rigor de las veinticuatro horas y la absoluta libertad escénica. Pocos meses antes de la representación de *El Cid*, estaba tan libre de escrúpulos, que no dudaba en lanzar al teatro una pieza como *La Ilusión Có-*

---

(1) Lo mismo puede decirse de Rotrou, poeta noble y robusto, contemporáneo de Corneille, con quien tiene muchos puntos de semejanza. Tomó también del teatro español sus principales asuntos: el *Wenceslao* es de Rojas; el *San Ginés*, de Lope de Vega.

mica, que él mismo califica de "*extraño monstruo,* cuyo primer acto es un prólogo, los tres siguientes constituyen una comedia imperfecta y el último una tragedia". "Llámese a esta invención—añade—caprichosa y extravagante: basta que sea nueva, porque muchas veces la gracia de la novedad no es pequeño mérito." Así pensaba el primitivo Corneille, autor de comedias medianas y olvidadas, el Corneille que obscuramente trabajaba al lado de los Bois-Robert y de los Colletet, asalariado por el Cardenal Richelieu. Nada había hecho hasta entonces digno de memoria, salvo algún rasgo de su *Medea,* tomado textualmente de Séneca. Todavía al frente de esta tragedia, que precedió al *Cid* en un año, hace gala Corneille de independencia romántica. "Los preceptos del arte deben ser muy mal entendidos o muy mal practicados cuando no nos sirven para hacernos llegar al fin que el arte se propone. El fin de la poesía dramática es agradar, y las reglas que prescribe no son más que artificios ingeniosos para facilitar la labor del poeta, y no razones que persuadan a los espectadores de que una cosa es buena cuando no pueden tolerarla."

Después apareció la *maravilla* de *El Cid* (1636) y Corneille conquistó en un día solo la inmortalidad y la gloria. Con la gloria vino la emulación, que encontró amplio desahogo en una crítica pedantesca. Y con la crítica vinieron los escrúpulos de Corneille, y el dedicarse a la teoría con encarnizamiento, queriendo aprender en edad madura lo que de joven había des-

deñado, y ponerse al nivel de sus engreídos Aristarcos. El famoso Chapelain, literato de más saber que gusto ni arte, autor de un soporífero poema acerca de Juana de Arco, probó en presencia del Cardenal Richelieu que se debían observar inflexiblemente las tres unidades, doctrina que pareció muy nueva al mismo Cardenal y a los poetas que trabajaban a sus órdenes. El mismo Chapelain fué encargado de llevar la voz de la Academia Francesa en la crítica que se mandó hacer de *El Cid,* e impuso oficialmente su teoría sin resistencia de nadie, ni siquiera del pobre poeta tan solemnemente criticado en los *Sentiments de l'Académie,* que costaron a su redactor nada menos que cinco meses de trabajo, para decir en resumen que "los doctos debían perdonar las irregularidades de una obra que tenía la fortuna de agradar al público por la vehemencia de la pasión, la fuerza y delicadeza de los pensamientos y el inexplicable agrado que se mezclaba a todos sus defectos". De la crítica oficial no podía esperarse más expresivo homenaje al teatro español interpretado por Corneille, y aun dieron Chapelain y la Academia gran muestra de independencia, elogiando, si bien con timidez, lo que tanto disgustaba al omnipotente Cardenal. *El Cid* era por sus orígenes, y por la savia española que conserva, una obra esencialmente romántica; lo era en parte por su contextura; lo era por su versificación, que admite estancias líricas; lo era hasta por el título de tragicomedia, que Corneille primitivamente le había

dado, y que era título muy propio, no sólo por el desenlace feliz, sino por la variedad de afectos y de tono, unas veces sutil, ingenioso y madrigalesco, otras familiar, muchas heroico y sublime. Pero el autor que había osado lo más, no se atrevió a lo menos, y en el mismo prefacio donde están citados los romances españoles, le vemos andar a vueltas con la autoridad de Aristóteles, y fundar en ella su propia apología. "Aristóteles no se ha explicado tan claramente en su *Poética* que no podamos hacer lo que hacen los filósofos, torciéndole cada cual a sus opiniones propias. Como este es un país desconocido para mucha gente, los más celosos partidarios de *El Cid* han creído a mis censores bajo su palabra y se han imaginado haber satisfecho plenamente a sus objeciones con decir que importaba poco que la tragedia fuese conforme a las reglas de Aristóteles, puesto que Aristóteles había legislado para su siglo y para los griegos, no para el nuestro ni para los franceses. Este segundo error, que mi silencio ha autorizado, no es menos injurioso a Aristóteles que a mí. Aquel grande hombre trató la poética con tanto discernimiento y buen juicio, que los preceptos que nos ha dejado son propios de todos los tiempos y de todos los pueblos; y muy lejos de haberse entretenido en detalles que pueden ser diversos cuando son diversas las circunstancias, ha ido derecho a los movimientos del alma, cuya naturaleza es invariable; ha mostrado qué pasiones debe excitar la tragedia en

el ánimo de los oyentes; ha inquirido las condiciones necesarias de las personas que introduce y de los acaecimientos que representa; ha indicado medios que hubieran producido su efecto desde la creación del mundo, y que serán capaces de producirle todavía, mientras haya teatros y actores; y en cuanto a todo lo demás, que puede cambiar con los tiempos y los lugares, lo ha desdeñado, y ni siquiera ha prescrito el número de actos, que Horacio fijó mucho después de él. *Y ciertamente yo sería el primero que condenase* El Cid, *si pecara contra las grandes y soberanas máximas que hemos recibido de aquel filósofo;* pero, lejos de ser así, me atrevo a asegurar que este afortunado poema debe su éxito extraordinario a la circunstancia de reunir las dos condiciones fundamentales que pide el gran maestro a las excelentes tragedias en su *divino* tratado, y que rara vez se encuentran reunidas en una misma obra. La primera, que el que padece y es perseguido no sea ni enteramente malo ni enteramente virtuoso, sino más bien virtuoso que malo...; la segunda, que la persecución y el peligro no vengan de un enemigo ni tampoco de un indiferente. *Y he aquí, hablando llanamente, la verdadera y única razón de todo el éxito de* El Cid.

El carácter noble y candoroso de Corneille, nos retrae de ver en sus palabras el menor artificio; pero, ¿cómo es posible que, teniendo conciencia de su genio, pudiera suponer ni por un momento que el triunfo de su obra maestra

dependía de tan generalísimas condiciones, que ciertamente Guillén de Castro había cumplido también, sin tener para nada en cuenta la autoridad de Aristóteles, sino solamente la admirable eficacia estética que contenían los datos de la leyenda castellana? No era menester la lectura del Estagirita para que un talento tan verdaderamente dramático como el de Corneille viera una fuente de poderosos efectos trágicos en la situación de una mujer obligada a vengar en su amador la muerte de su padre. Para lo que le sirvió Aristóteles mal entendido, fué para despojar a su fábula de verosimilitud moral, atropellando ilógicamente los sucesos y forzando el natural desarrollo de la pasión, por el compromiso de encerrarlo todo en el término fatal de las veinticuatro horas y del lugar único, conseguido por medio de espantosos anacronismos. Y fué desgracia que en esta ocasión le faltase valor a Corneille, porque el público que aplaudía *El Cid* con arrebatado entusiasmo (1), estaba dispuesto a aceptarlo todo, y juzgando con su propia emoción, no le hubiera preguntado por la observancia de las reglas. Pero detrás del público estaban los críticos, y la Academia y el Cardenal "no

---

(1) Todavía se siente la impresión de este gran trinfo en los versos del mismo severísimo Boileau:

"En vain contre le Cid un ministre se ligue!
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue;
L'Académie en corps a beau le censurer,
Le public revolté s'obstine à l'admirer."

menos alarmado que si hubiese visto a los españoles delante de París". ¡Cuál hubiera sido la alarma y cuál el rigor del anatema si Corneille llega a sustraerse de lo que él llama gráficamente *la incomodidad* de la regla de las unidades! Pero incómoda o no, era *regla* y no había más remedio que cumplirla, aunque para ello fuese preciso trasladar a Sevilla la corte de D. Fernando el Magno. Un absurdo histórico de este género no escandalizaba a nadie, pero en cambio se hacían severos cargos a Corneille por no haber observado más que en apariencia la unidad de lugar, puesto que realmente la escena cambia, siendo unas veces el palacio del rey, otras la casa de Jimena y en alguna ocasión una calle o plaza pública.

Corneille dejó pasar la tempestad, desarmó al Cardenal a fuerza de incienso en la dedicatoria del *Horacio* y se fué haciendo cada vez más nimio y meticuloso. Por algún tiempo pareció abandonar la imitación del drama español. Dos grandes tragedias de asunto clásico, *Horacio* y *Cinna*, frías de acción y algo monotonas de estilo, especialmente la segunda, pero llenas de elocuencia política y de grandeza verdaderamente romana, marcaron este cambio. Corneille estaba tan convertido, sincera o forzadamente, a la poética oficial, que si se atrevía a discutir la regla absurda *de no ensangrentar la escena,* es porque no la encontraba en Aristóteles ni la veía observada en el teatro griego.

Pero nadie puede violentar constantemente

su propia índole. *Naturam expelles furca, tamen usque recurret.* A partir de 1640 fueron cada vez más frecuentes las transgresiones de Corneille contra el rigorismo clásico. Su propia Roma, como ingeniosamente dice Víctor Hugo en el prefacio del *Cromwell,* era una Roma algo castellana. Pero aun de esta Roma así transformada gustaba de salir con frecuencia en busca de otras aventuras, a veces bien inesperadas. Así, en *Polieucto,* que se atrevió a llamar *tragedia cristiana,* y que es una verdadera *comedia de santos,* diversa de las nuestras en la disposición y en el estilo, pero no en la sinceridad fervorosa del sentimiento cristiano, respondió anticipada y victoriosamente con la poesía de los martirologios y de las leyendas a la condenación que iba a fulminar Boileau contra toda poesía cristiana. Una tragedia, cuyo asunto era un mártir destructor de ídolos, pareció tan extraña a los concurrentes al Hotel de Rambouillet, que todos auguraron mal del éxito de la obra. Aquellas bellezas de un género tan nuevo se impusieron, no obstante, por igual a los devotos y a los hombres de mundo, que aplaudieron, no ya sólo la grandeza de alma del honrado pagano Severo y la tempestad de afectos que se mueve en el corazón de Paulina, sino también el lirismo de las estancias y la elocuencia apologética de los discursos, visiblemente inspirados en los que nuestro Prudencio suele intercalar en los himnos de su *Peristephanon.* Y Corneille, animado por su triunfo, repitió la tentativa, aunque con menos

fortuna por los invencibles escollos del argumento, en otra tragedia cristiana. *Teodora, virgen y mártir,* que, si no añade mucho a su gloria, da a lo menos testimonio clarísimo de la enérgica fortaleza de su fe.

Entre tanto (1642 a 1651) había vuelto a lo que él llamaba *su antiguo tráfico con España, a pesar de la guerra de las dos coronas,* y primero *La verdad sospechosa,* y luego *Amar sin saber a quién,* y, últimamente, *El Palacio confuso,* felices invenciones de Alarcón, de Lope de Vega, de Mira de Mescua, alternaban en el teatro de Corneille con dramas de pura invención suya o tomados de otras diversas fuentes, pero que, por la extraordinaria complicación de la intriga, por el embrollo de los incidentes, por la profusión de acontecimientos extraordinarios y por la refinada sutileza de los conceptos, no eran otra cosa que melodramas o novelas dramáticas, muy parecidas a las del teatro español y totalmente diversas de la tragedia clásica. Así *Rodoguna, princesa de los partos,* así *Heraclio,* así *Nicomedes.* Corneille, en este tercer período de su carrera dramática, parecía volver a todos los atrevimientos y bizarrías de su juventud. En 1650 da a luz *Andrómeda,* que, con nombre de tragedia, es una especie de ópera de magia, llena de cambios de decoraciones. En 1651 escribe *Don Sancho de Aragón,* y se atreve a titularla *comedia heroica,* jactándose de haber hecho "un poema de especie nueva y que no tiene ejemplo entre los antiguos". El prólogo está sembrado de pro-

posiciones románticas: "Los que han restringido la tragedia a las personas ilustres, no han tenido más fundamento que la opinión en que estaban, de que sólo la fortuna de los reyes y de los príncipes era capaz de una acción trágica, tal como Aristóteles la prescribe... Pero yo no comprendo qué razón puede ser la que impide a la tragedia descender a condiciones inferiores cuando encuentra acciones dignas de ser imitadas dramáticamente; y no puedo creer que la hospitalidad violada en la persona de las hijas de Scedaso, que no era más que un aldeano de Leuctra, sea menos digna de la musa trágica que el asesinato de Agamenón por su mujer o la venganza de esta muerte por Orestes en su propia madre, ni por qué no se ha de calzar el coturno un poco más bajo,

Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

"Diré más. Si la tragedia debe excitar el terror y la compasión, más fácil será conseguirlo y más fuerte será la impresión, cuando se produzca por la vista de infortunios acaecidos a personas de nuestra condición, a quienes en todo nos parecemos, que por las calamidades de grandes monarcas, con los cuales no tenemos relación alguna, sino en tanto que somos susceptibles de las mismas pasiones que los han llevado al precipicio, lo cual no sucede muchas veces. Y si encontráis bien fundado este razonamiento y no desaprobáis que se pueda hacer una tragedia entre personas inferiores, permitidme concluir, *a simili*, que también podemos

hacer una comedia entre personas ilustres, cuando aparecen mezcladas en alguna aventura del género cómico. Y ciertamente, después de haber leído en Aristóteles que la tragedia es una imitación de las acciones y no de los hombres, pienso tener algún derecho a decir lo mismo de la comedia y a tomar por máxima que la sola consideración de las acciones, sin atender a los personajes, es lo que debe determinar la especie de un poema dramático... *Don Sancho* es una verdadera comedia, aunque los actores sean reyes o grandes de España, puesto que no se ve nacer ningún peligro que excite el terror ni la compasión. En fin, no veo en este poema nada que pueda merecer el nombre de tragedia, si no queremos contentarnos con la definición que daba Averroes, llamándola "arte de elogiar..." He dudado algún tiempo en llamarla comedia, porque tampoco veo en ella nada que pueda mover a risa, lo cual, según creen muchos, es el objeto y la esencia misma de la comedia. Pero me ha curado de escrúpulos Daniel Heinsio, de quien acabo de aprender en buen hora que *movere risus non constituit comoediam.* Después de la autoridad de tan grande hombre, sería inútil buscar otras razones .. La he añadido el epíteto de *heroica* para satisfacer de algún modo a la dignidad de los personajes, que podría parecer menoscabada por la bajeza de un título que nunca se ha aplicado a personas tan altas".

Nicomedes, pieza representada en 1652, lleva todavía el título de tragedia; pero, como advir-

tió muy exactamente Voltaire, "pertenece al mismo gusto que *Don Sancho de Aragón,* es decir, a aquella especie de comedia heroica inventada por los españoles, llena de aventuras extraordinarias, de bizarrías, de sentimientos generosos y de intrigas complicadas, cuyo desenlace feliz no cuesta ni sangre a los personajes ni lágrimas a los espectadores". Fué uno de los últimos triunfos de Corneille, cuya estrella dramática desde 1653 (fecha de la representación de *Pertharito*) comienza a nublarse. Un falso ideal de grandeza, un heroismo fastuoso, retórico y altisonante, la continua preocupación de política, el maquiavelismo infantil, el énfasis y la hinchazón cada vez más intolerables, desfiguran las tragedias de su vejez, entre las cuales sólo *Sertorio* y *Otón* contienen algo no enteramente indigno de su autor. Mucha parte tuvieron los años en esta irremediable decadencia; pero quizá se hubiera retardado o hubiera sido menos brusca si Corneille, en vez de perderse en la vana pompa de la tragedia política y pseudo-romana, hubiera proseguido explotando la vena de la tragicomedia o de la *comedia heroica,* abierta en *Don Sancho de Aragón.*

Pero es lo cierto que, a medida que el torrente de la inspiración corneliana se iba agotando, crecía en el autor la tendencia doctrinal y el deseo de aquietar su conciencia y desarmar a la crítica con teorías y comentarios a Aristóteles. Entonces escribió una especie de *Poética Teatral,* dividida en tres discursos: el primero, sobre la utilidad y las partes del poema dramá-

tico; el segundo, sobre la tragedia y los medios de tratarla conforme a lo verosímil y a lo necesario; el tercero, sobre las unidades de acción, lugar y tiempo. De esta obra crítica de Corneille ha dicho con mucha exactitud Julio Lemaître (1) que era "un largo duelo con Aristóteles", un comentario sutil, unas veces triunfante y otras veces desesperado, de su *Poética*. Poco nos interesa el que Corneille entendiera bien o mal la letra de Aristóteles, que, por otra parte, nadie entendía más que a medias en aquel tiempo, en que el sentido histórico de la antigüedad era todavía tan imperfecto. Lo importante son las observaciones propias que consignó, derivadas de su larga práctica del teatro; y todavía más curioso es, sin duda alguna, el espectáculo que presenta aquel grande hombre luchando a brazo partido con un texto en que le parecen sagradas hasta las erratas, y del cual no se atreve a apartarse sino con terror, pareciéndole que todo punto y toda coma encierra misterioso sentido y que nunca va bien el que camina sin Aristóteles. Ni un momento asalta el espíritu de Corneille la idea de que Aristóteles no pudo tener a la vista más arte

(1) Véase su tesis *Corneille et la Poétique d'Aristote*, París, *Lecène et H. Oudin*, 1888. Hay otra tesis de M. Lisle sobre el mismo asunto, *Sur les théories dramatiques de Corneille d'après ses discours et ses examens* (París, 1853, 8.º). En la magnífica edición de Corneille publicada por Regnier y Marty-Laveaux en *Les Grands Ecrivains de la France*, están confrontados los textos de Aristóteles con las interpretaciones de Corneille.

que el de su tiempo, y que fuera de los principios estéticos trascendentales y de absoluta verdad que realmente abundan en la *Poética*, pero que son lo que menos preocupaba a los intérpretes del siglo XVII, no pudo legislar de ningún modo para la parte formal y técnica del teatro venidero. A viva fuerza quiere encontrar Corneille en la tragedia francesa las partes de cantidad de la tragedia griega, y, mediante una serie de contrasentidos, llega a asimilar el prólogo con el primer acto, el episodio con los tres siguientes y el éxodo con el último. ¡Como si las voces *prólogo, episodio* y *éxodo* tuviesen valor ni sentido alguno, cuando se prescinde del coro, eje de la tragedia antigua, y cuyos cantos marcaban sus únicas divisiones! No seguiremos a Corneille en el laberinto de ingeniosas sutilezas a que se entrega con motivo del célebre pasaje de la *purgación* de las pasiones o sobre los modos de la *anagnorisis*, o en los mil subterfugios que inventa para hacer algo menos pesado el yugo de las unidades de lugar y tiempo. Bien claro se ve que si el temor a los pedantes no le arredrara, fácilmente haría tabla rasa de ellas. "Si mis adversarios —escribe— quisieran dar al público diez o doce poemas de esta naturaleza, acaso tendrían que ensanchar las reglas más de lo que yo hago, en cuanto los hubiera convencido la experiencia de las trabas que impone su exacto cumplimiento *y de las muchas buenas cosas que destierra de nuestra escena*." ¿Qué se podía esperar de unas reglas que desterraban de la es-

cena *tantas buenas cosas?* Pero Corneille no se atreve a discutirlas; son *reglas* y basta; siquiera sean reglas *obscuras y muchas veces ininteligibles.* Hay que *acomodarse* a ellas, aunque sea falseándolas. Su opinión propia y personal sobre la tragedia, su estética de artista, difícilmente logra abrirse camino entre las asperezas del comentario, v. gr., cuando nos enseña que "la dignidad de la tragedia requiere algún gran interés de estado o alguna pasión más noble y varonil que el amor, como son la ambición y la venganza". Es la definición exacta de la tragedia corneliana en aquello en que más difiere de la tragedia de Racine. "Esta máxima parecerá nueva—prosigue Corneille—, pero fué constantemente practicada por los antiguos, en cuyo teatro no hallamos una sola tragedia que tenga un interés de amor por principal objeto." Si buscásemos una característica breve y comprensiva del genio de Corneille, le llamaríamos el poeta de la voluntad o de la energía libre. Su teatro está lleno de virtudes heroicas y de maldades heroicas también. Esta continua preocupación suya de fuerza y de energía, aun prescindiendo de su empleo, le ha inspirado muy felizmente al interpretar la doctrina de Aristóteles sobre las costumbres de los personajes dramáticos. Lo que Corneille busca y admira en ellos es "el carácter brillante y elevado de un hábito virtuoso o criminal". Los crímenes no le asustan, y en *Rodoguna,* por ejemplo, los multiplica con ensañamiento, pero han de ir acompañados de

una fuerza de alma que se imponga a la admiración hasta cuando se detestan sus resultados. Esta observación es quizá lo más profundo que en los *Discursos* de Corneille encontramos.

Nos hemos detenido en este grande ingenio, porque él, más que ningún otro, con sus escrúpulos de teórico y sus arranques de poeta, nos da razón de aquel brusco tránsito entre la literatura indisciplinada del tiempo de Luis XIII y la fórmula precisa y severa de que Boileau se hizo intérprete. No en un día triunfó la escuela clásica, ni era posible que sin lucha y aflicción de espíritu la recibieran ingenios nacidos bajo un régimen de libertad y habituados al trato con modelos libérrimos. Rotrou, el autor del *Wenceslao* y del *San Ginés*, fué, si se quiere, poeta todavía más romántico y más español que Corneille, pero no tuvo el genio ni la influencia de éste, y, por otra parte, nunca se preocupó formalmente de Aristóteles ni de las famosas reglas (1). Una de las obras más irregulares y más violentas del teatro español, *No hay ser padre siendo rey*, fruto de la nerviosa pero calenturienta inspiración de Rojas, le proporcionó su más ruidoso triunfo (2).

Cuando de estos autores se pasa a Racine,

(1) En el *San Ginés*, como en *Hamlet* y en el *Drama Nuevo*, hay un teatro dentro de otro teatro.

(2) Además de Pedro Corneille y de Rotrou, otros muchos autores de segundo orden, entre los cuales hay que contar, en primer término, a Tomás Corneille y a Scarrón, prosiguieron explotando, en pleno régimen clásico, la inagotable mina de invenciones de

compendio de todas las elegancias y delicadezas de la corte de Luis XIV, se cree penetrar en un mundo totalmente diverso. En Racine no hay lucha ni contradicción, ni inconsecuencia o falta de armonía: todo es consonante y armónico con la poética oficial, con los usos de la corte y con la educación moral de su tiempo. Quizá por eso despierta tan pocas simpatías en el nuestro. Por lo mismo que es el poeta más perfecto de la escuela clásica, ha tenido que padecer más que otro alguno con las consecuencias de la reacción y del cambio de gusto. Aún en Francia se le admira fríamente, y no se le lee mucho fuera de los colegios. Propiamente no está vivo, a lo menos como lo están Corneille y Molière. Su tipo de belleza dramática ha envejecido más que otro alguno. *Fedra* misma, la más humana de sus tragedias, nos parece mucho más remota del teatro moderno que *El Cid, Policucto* o *Don Juan;* y no por lo que tiene de clásica, por lo mucho que debe a Euripides y a Séneca el trágico (que esto es quizá lo que más fácilmente comprendemos con nuestro gusto de ahora), sino por lo que tiene de un cierto romanticismo sentimental, que fué una novedad en el arte de su tiempo, pero que pasó con la sociedad brillante, cuya noble galantería había encontrado tan

---

la comedia española. Está todavía por hacer la bibliografía completa de estas imitaciones, y sería útil, por lo mismo que estos imitadores y arregladores no siempre se cuidaban de advertir cuáles eran sus originales.

armonioso eco en los alejandrinos del poeta. El, que en su juventud era tan asiduo lector del *Teágenes* y *Cariclea;* él, que en su edad madura hacía de Euripides sus delicias, parecía destinado por la naturaleza y por la educación, no al cultivo del arte de Esquilo y de Sófocles, que no tiene punto alguno de contacto con el suyo, sino a escribir la tragicomedia del amor, la novela dramática de pasión íntima, género que, como acaba de indicarse, no carece de algún precedente en la literatura clásica de decadencia, pero que en ninguna parte germinó tan espontáneamente como en la Francia de Mlle. de Scudéry y de Mme. de la Fayette. No haremos a Racine la ofensa de recordar, cuando de él se habla, los *Ciros* y las *Clelias,* aun después de la ingeniosa rehabilitación que de ellos intentó Víctor Cousin; pero nadie puede asombrarse de que se cite *La Princesa de Cleves,* que es como la quinta esencia y el extracto refinadísimo de aquella misma serie de estados afectivos que el teatro de Racine aristocráticamente representa, y que al genio rudo del viejo Corneille parecían languideces y debilidades indignas de un alma heroica.

Además de esta novedad *patética,* que es lo más nuevo y lo más profundo del arte de Racine (*Andrómaca, Fedra, Berenice...*) aunque sea lo menos aparente, hay en su teatro, con ser tan limitado el número de las piezas, tentativas muy originales, y que por un lado o por otro rompen con la monotonía del sistema clásico tal como en el siglo XVII se entendía

y practicaba. La única vez que Racine quiso hacer una comedia no imitó la regularidad de Terencio, sino la fantástica libertad de Aristófanes, y sacó de *Las avispas* una farsa deliciosa, en que hasta el severo alejandrino, fracturado graciosamente al modo romántico, concurre al efecto cómico. No diremos que la tragedia política fuese gran novedad después de Corneille, pero sí que *Británico* tiene más sentido histórico profundo y más visión de la realidad pasada que todas las piezas romanas de Corneille; y que el alma de Tácito ha pasado a los versos del delicado Racine mucho más que a los del adusto Alfieri, y a los de todos los declamadores de su escuela. Mayor novedad fué *Bayaceto,* primer ensayo de tragedia de asunto contemporáneo (1) con visos de color local y de exotismo. La empresa de trasladar a la escena el interior de un harem turco era tan nueva, y tan contraria a los usos y convenciones de la tragedia francesa, que Racine se creyó obligado a justificarse en el prefacio, sosteniendo que la lejanía de los países compensa en algún modo la demasiada proximidad de tiempo, puesto que para el espectador hay poca diferencia entre lo que está a mil años de él y lo que está a mil leguas. "Los turcos, por modernos que sean, tienen dignidad en nuestro teatro: se los mira desde luego como antiguos: tienen *costumbres y hábitos diferen-*

(1) Se entiende primera de las que han sobrevivido. Los abortos no se cuentan.

tes." Esta preocupación de las *costumbres*, o sea de lo que después se llamó color local, es nueva y muy significativa. No lo es menos la extraña mezcla de comedia y de tragedia que se observa en *Mitrídates*, que es un drama novelesco, a pesar del resonante nombre histórico del protagonista y de la grandeza y rara energía que suele haber en sus palabras. Pero nunca fué tan innovador el arte de Racine, por lo mismo que nunca fué tan profundamente clásico en la recta acepción de la palabra, como en sus dos tragedias de asunto bíblico, no destinadas a teatro público, sino a la recreación de las educandas de Saint-Cyr. Las condiciones severísimas que tal especie de drama llevaba consigo, lejos de cortar el vuelo a la fantasía del poeta, le sugirieron nuevas y extraordinarias bellezas, debidas en gran parte a la introducción del elemento lírico, al coro ligado con la acción como en las tragedias griegas y a la profusión de recuerdos poéticos de las Sagradas Escrituras, traducidos con un arte tan ingenioso como severo, lleno a un tiempo de dulzura y de elevación. Ni siquiera se somete en estas piezas de nuevo carácter, con el mismo rigor que en sus tragedias profanas, a la traba de las unidades. La de lugar en *Ester* no es más que aparente, puesto que tolera variedad de decoraciones, so pretexto de "hacer la diversión más agradable a las niñas".

Pero aunque Racine resulte a veces en la práctica poeta modernísimo y sea poco menos

que creador de dos géneros casi románticos, el drama sentimental y psicológico y la tragedia lírica mixta de tragedia y ópera, en teoría era gran partidario de la simplicidad clásica, reducida a su última expresión. "Toda la invención consiste en hacer algo de nada", decía en el prefacio de *Berenice*, que es ciertamente la más desnuda de acción de todas sus piezas, una especie de elegía amorosa, más bien que una tragedia. El arte de Racine procedía más lógicamente en esto que el de Corneille. El primero aceptaba de bueno o de mal grado la ley del *mínimum* de tiempo, sin perjuicio de acumular, contra toda verosimilitud, innumerables complicaciones de intriga. En el segundo, la ley del *mínimum* de tiempo era consecuencia forzosa del *mínimum* de materia dramática. Sin este canon tan arraigado en su espíritu, la autoridad sola de los comentadores de Aristóteles no le hubiera hecho tanta mella como a su ingenuo predecesor. Si Racine llevó sin muestra alguna de fatiga ni de protesta el yugo de las famosas reglas es porque las encontró como nacidas para su genio y porque supo hallar dentro de ellas toda la libertad que necesitaba. Si no, hubiera buscado con menos escrúpulos que Corneille cualquier otro camino, puesto que en el mismo prólogo de *Berenice* había escrito: "La principal regla es agradar y conmover; todas las demás no se han inventado sino para conseguir esto."

Nunca tuvo otra poética el gran Molière, que es sin contradicción el más universal y hu-

mano de los clásicos franceses, quizá el único que en rigor merece nombre de genio. No porque sea la encarnación de la comedia misma, como pretenden sus paisanos, ni porque ofrezcan sus obras el único tipo perfecto y posible de comedia, ni siquiera el de la comedia más ideal y poética, la de Aristófanes, Shakespeare y Tirso, en la cual Molière queda siempre inferior, sino porque, independientemente del género que con predilección cultivó, y en el cual no puede desconocerse cierta tendencia prosaica, fué asombroso pintor de la vida humana y creador de tipos eternos, no de los más complejos y ricos, pero admirables en su sencilla y profunda psicología, y en su contextura sana y vigorosa. Por tal creación resulta originalísimo, a pesar de haber imitado más que ningún otro, tomando argumentos en todas partes, diálogos y situaciones de Terencio y de Plauto, de la comedia italiana del Renacimiento, del teatro español y hasta de farsas obscurísimas de su propio país y de los extraños. Nada de lo cual impide que Molière, como Shakespeare, como Cervantes (aunque estos dos con más desinterés estético y en esfera más amplia), tenga un mundo propio suyo, que se puede llamar *mundo de Molière*, poblado de criaturas humanas por él concebidas y compuestas: Orgón, Tartuffe, Alceste, Sganarelle y tantos otros. Corneille y Racine son devociones francesas que suelen dejar frío a un extranjero: Molière es ciudadano de todos los pueblos del mundo. Cuando se lee a los trágicos

se piensa en la preceptiva de su tiempo, en el gusto de la corte y de las Academias, en una sociedad que pasó y en un concepto del arte que ha pasado también y que sólo podemos reconstruir por vía erudita. Cuando se lee a Molière es imposible pensar en otra cosa que en Molière mismo, tan vivo hoy como el primer día. No hay en sus obras parte alguna que un hombre de gusto no entienda en cualquiera nación de Europa. Lejos de haberse agotado su virtualidad estética, cada día se descubren en ellas intenciones y bellezas que los contemporáneos no vieron. Es el privilegio de todas las obras superiores, que se conciben con vasto y sereno pensamiento y se ejecutan con aquella abundancia genial que participa algo de la inspiración espontánea e inconsciente de las edades primitivas y que pone y derrama en la obra quizá más de lo que el artista imaginaba.

En la literatura de su tiempo, Molière aparece como un coloso solitario. ¡Qué contraste entre su poética y la de Boileau, la de Racine y la del mismo Corneille! Molière no la expuso en prefacios destinados a explicar sus propias obras (1). Dejó que ellas se defendie-

(1) De los prefacios (y quizá especialmente de los de Corneille) se burló en el de *Las Preciosas Ridículas*. "No me faltan libros que me enseñen todo lo más erudito que se puede decir sobre la tragedia y la comedia, la etimología de las dos, su origen, su definición y todo lo demás, con lo cual hubiera yo podido hacer un bello y docto prefacio." En el de

ran por sí mismas, excepto en un caso que citaremos inmediatamente, y en el del *Tartuffe*, en que la cuestión no era literaria, sino moral y aun religiosa. Pero puso la crítica en acción en su teatro mismo, que encierra tantos rasgos de sátira literaria desde *Las Preciosas Ridículas* hasta *Las Mujeres Sabias*, verdadera campaña contra el conceptismo de los salones, contra la pedantería de los humanistas, contra el galimatías sentimental y simbólico de las novelas histórico-caballerescas. Todavía más que esta censura directa de ridiculeces literarias ya fenecidas, nos importan los principios generales que Molière desarrolla en *La Crítica de la Escuela de las Mujeres* y en *La Improvisación de Versalles*, que viene a ser su segunda parte. Un ingenioso crítico moderno, Stapfer, ha dicho que Molière, en estos diálogos apologéticos, había adivinado las bases de la *Crítica del Juicio*, de Kant. El gusto, para Molière, era "una manera o disposición de espíritu nacida del simple buen sentido natural y del comercio

---

Les Fâcheux (fantasía cómica acompañada de danza) vuelve a la carga: "No es mi designio examinar ahora si todos se han divertido y reído según las reglas. Ya vendrá tiempo de dar a la estampa mis observaciones sobre las piezas que tengo hechas, y no desespero de probar un día, como cualquier otro gran autor, que puedo citar a Aristóteles y a Horacio. Entre tanto, me atengo a las decisiones de la multitud, y me parece tan difícil combatir una obra que el público aprueba, como defender una que él condena."

del mundo, la cual, sin comparación, juzga más finamente de las cosas que todo el saber farragoso de los pedantes". Es, pues, lo que la Retórica era para Sócrates (según el *Gorgias* de Platón), no un efecto del arte, sino una práctica o empirismo sin arte, nacida de cierto instinto, que en algunas organizaciones privilegiadas es casi infalible. Cuando el pedante de la pieza *Lysidas* invoca *las reglas de Aristóteles y de Horacio,* Doranto, personificación del buen sentido, le responde con un desenfado que debía llenar de escándalo a nuestro Moratín, a pesar de todo su fervor por Molière: "¡Tienen gracia esas vuestras reglas, con las cuales llenáis de confusión a los ignorantes y nos andáis aturdiendo todos los días! Cualquiera diría, al oiros, que esas reglas del arte son los mayores misterios del mundo, y, sin embargo, no son más que algunas observaciones sencillísimas que el buen sentido ha hecho sobre lo que puede ser favorable o contrario al placer que en las obras poéticas se experimenta; y el mismo buen sentido, que en otro tiempo hizo estas observaciones, las hace fácilmente todos los días, sin necesidad del auxilio de Aristóteles ni de Horacio. Yo quisiera saber si la gran regla de todas las reglas no es agradar, y si una pieza de teatro que consigue su fin ha errado el buen camino. ¿Queréis que todo un público se engañe en estos casos y que cada cual no sea juez del placer que recibe? ¿En qué consiste que los que hablan más de las reglas, y las saben mejor que otros, hacen

comedias que nadie encuentra buenas?... Porque, en fin, si las piezas que son conformes a las reglas no gustan, y las que gustan no son conformes a las reglas, habrá que deducir por necesidad que las reglas están mal hechas. Burlémonos de esas cavilaciones y sutilezas, a las cuales quieren algunos sujetar el gusto público; dejémonos ir de buena fe a las cosas que nos llegan hasta las entrañas y no busquemos razonamientos que nos estorben sentir placer."—"En cuanto a mí—añade *Urania*, otro de los personajes sensatos de la pieza—, cuando veo una comedia miro solamente si me interesa, y después que me he divertido, nunca se me ocurre preguntar si me habré equivocado y si las reglas de Aristóteles me prohibían reirme.

"*Doranto.*—El hombre que encuentra excelente una salsa no va a preguntar si está hecha con arreglo a los preceptos de *El cocinero francés.*

"*Urania.*—Es verdad, y admiro los refinamientos de ciertas gentes sobre cosas que debemos sentir por nosotros mismos."

Después de tan franca profesión de independencia literaria, en que el escritor de genio se sobrepone tan magistralmente al *literato* de una época determinada, no podía menos Molière de dar alguna satisfaccion a la crítica oficial, mostrando que su comedia no iba contra las decantadas *reglas*, por leve que fuera la importancia que a sus ojos tenían. Pero en el fondo, ¡qué profundo desdén hacia la pre-

ceptiva de las escuelas y qué pequeña estimación del género tenido entonces por más sublime y excelente: del género trágico! "Porque, en fin, encuentro que es mucho más fácil exagerar grandes sentimientos, desafiar en verso a la fortuna, acusar al destino y decir injurias a los dioses que entrar, como se debe, en las ridiculeces de los hombres y representar agradablemente en el teatro los defectos de todo el mundo. Pintar héroes es pintar como querer. Son retratos de capricho donde nadie busca la semejanza, y no tenéis más que seguir el vuelo de una imaginación, que muchas veces deja lo verdadero para correr en pos de lo maravilloso. Pero cuando se pintan hombres hay que pintarlos conforme al natural. Todo el mundo exige que los retratos se parezcan y no habéis hecho nada si no lográis que se reconozca fácilmente a los hombres de vuestro siglo. En una palabra: en las piezas serias basta, para no merecer censura, decir cosas sensatas y bien escritas; pero en las otras no basta y es muy difícil empresa hacer reir a las gentes bien educadas y de buen tono."

Por lo común, Molière se limitó a aquella especie de lo cómico que pudiéramos llamar *objetivo,* es decir, al que resulta de las cosas mismas y no al que el poeta caprichosa y libremente fantasea; pero no es tan cierto como dicen unos en son de elogio y otros en son de censura, que su teatro esté limitado a la alta comedia moral, cuyo tipo son *El Misántropo* y *Tartuffe.* La crítica tradicional podía conce-

der atención exclusiva a estas obras; pero hoy, para abarcar completamente el genio de Molière, es preciso tener muy en cuenta sus farsas, que pertenecen a lo cómico *subjetivo,* a lo que Sainte-Beuve llamaba la *poesía de lo cómico,* a la risa franca, sin intención de moralizar ni de corregir vicio alguno, al juego libre de la imaginación preconizado por los estéticos alemanes. *Mr. de Pourceaugnac, Le Bourgeois gentil-homme, Le Malade Imaginaire,* todas las piezas que Molière llamó *comedias-bailes,* y que son realmente fantasías cómicas acompañadas de canto y de danza, género que tiene sus precedentes inmediatos en el teatro español e italiano y que Molière cultivó principalmente como diversión de corte, participan del carácter de la comedia lírica, especialmente en los coros bufonescos de abogados, sastres, boticarios, turcos, etc., llenos de cierta alegría que los franceses de su tiempo tenían por *folle,* pero que no deja de parecer un poco acompasada al que está habituado a la algazara triunfal de los coros de Aristófanes.

Como poeta puramente cómico, Molière cede la palma a otros, pero es único y solo en un género de drama que las poéticas antiguas no habían previsto, y del cual ni en Terencio ni en Plauto ni probablemente en Menandro había verdaderos ejemplos. No son ni *Tartuffe* ni *El Misántropo* obras cómicas en su esencia, puesto que tocan a los más altos intereses de la vida humana, ni es el efecto de la risa el que principalmente se proponen excitar,

puesto que las más veces predominan sobre él la indignación o una serena tristeza. Ni la hipocresía es cómica en rigor, a no ser por sus accidentes exteriores, sino odiosa y funesta; ni tiene nada de cómico el espectáculo de la virtud estoica y feroz, no amoldada a las convenciones del mundo y dispuesta a romperse contra todos los escollos que encuentra al paso. Este espectáculo es trágico en la altísima acepción de la palabra, tragedia, no exterior, sino íntima, como las prefiere el arte moderno; y realmente Alcestes es un tipo modernísimo; ni los contemporáneos le entendieron ni tampoco Rousseau, que tanto tenía en su persona del tipo ideado por Molière: el verdadero sentido de la melancolía de Alcestes nos le han dado los héroes del romanticismo, espiritualistas inquietos y hambrientos de ideal que, afectando fuerza, carecían de todo poder de adaptación al medio y acababan por enervarse en la efusión lírica de la protesta solitaria.

Hay que decir, pues, con Fenelón en su *Carta a la Academia Francesa*, que Molière abrió un camino enteramente nuevo. El hecho mismo de escribir en prosa gran parte de sus comedias, y alguna de las mejores, como *El Avaro,* prueba su total independencia enfrente de la rutina. Pero más lo prueba el haber imitado (1) la obra romántica por excelencia, la más extraña y fantástica del teatro español y

(1) Probablemente de segunda mano, esto es, de una imitación italiana.

aun de todo teatro, aquella donde el elemento sobrenatural penetra con más arrojo en el campo de la realidad y con sencillez sublime fascina y arrastra al espectador más incrédulo. D. Juan Tenorio, el Burlador de Sevilla, *el carácter más teatral que ha aparecido en las tablas* (como decía profundamente nuestro padre Arteaga), perdió en manos de Molière mucho de su trágica grandeza, de su libertad nativa y de su arrogancia pseudo-caballeresca, rebajándose hasta el vergonzoso papel de hipócrita y de hermano menor de *Tartuffe,* pero era imposible tocar al tipo creado por el glorioso fraile de la Merced sin que algo del fuego intenso que le anima pasase a la obra del imitador, el cual, por otra parte, respetó la complexidad de elementos novelescos que en la obra original hervían, atropelló las tres unidades por incompatibles con tal asunto, no retrocedió ante la parte sobrenatural, mezcló todos los géneros, deslizó "hasta paradojas sociales y produjo una obra extraordinaria, única en su teatro y en todo el teatro francés" (1); contra la cual parece inverosímil que Boileau no fulminara todos los rayos y centellas de su *Arte Poética,* porque no hay una sola de sus reglas que no aparezca allí triunfalmente conculcada, con tanta libertad y tanto brío como en cualquier comedia de Lope o de Shakespeare. Esto era más que imitar la comedia española de intriga como lo había hecho Corneille y lo

---

(1) Expresión de Julio Lemaître.

hizo el mismo Molière; era más que llevar a las tablas el conceptismo de nuestra casuística amorosa, como intentó hacerlo con bien poca fortuna Molière en *La Princesse d'Élide;* era más que convertir en tragedia clásica la tragicomedia caballeresca y hacer *la maravilla del Cid;* era mucho más que esto: era entrar de lleno en las más cálidas regiones del arte romántico, en la comedia con personajes del otro mundo. Si esta audacia fué única en la vida de Molière, y exigida quizá por sus intereses de empresario dramático, el éxito manifestó que era digno de tenerla y que no le arredraba ningún género de criaturas humanas, ni siquiera esos tipos eternos e indefinibles como D. Juan, cuyo nombre es legión. ¡Lástima que a su conocimiento del corazón humano, que fué siempre admirable, no hubiese agregado Molière en esta ocasión la sinceridad de convicción religiosa que nunca tuvo y la nobleza del ideal caballeresco, de que todavía anduvo más lejano, lo cual fácilmente se explica por las circunstancias de su vida, más propias para estudiar y retratar al vivo avaros, hipócritas, médicos pedantes y maridos ridículos, que para sorprender en la raíz almas de tan soberbia alcurnia como el alma de D. Juan!

Otras dos grandes personalidades del siglo XVII francés se movieron fuera de la órbita de la literatura oficial, y resultaron modernísimas, por lo mismo que no hicieron obra artística de propósito. Fué el primero el cáustico y vigoroso Saint-Simón, historiador de me-

morias secretas, especie de Tácito de singular especie, sin estoicismo y sin filosofía, pero también sin retórica; pintor realista, y muchas veces brutal, de la vida de su tiempo; dotado de tan extraordinario poder de visión, de tal furia de color, de tanto ímpetu de bilis y de tal plenitud y exaltación rabiosa de estilo que, no sólo prepara y anuncia, sino que deja atrás todas las intemperancias fisiológicas de la lengua de Balzac y de sus imitadores. Fué el otro un geómetra jansenista que no habiendo escrito (salvo sus memorias de ciencia) más que controversias teológicas o meditaciones místicas, fué, no obstante, el escritor más elocuente y prodigioso y el alma más poética de su tiempo, con cierto género de poesía misteriosa y tremenda, suspendida entre el cielo y la tierra, más bien como amenaza que como consuelo. La alta y sincera poesía lírica no hay que buscarla en el siglo XVII fuera de la prosa sombría y penetrante de los *Pensamientos* de Pascal, donde no sin razón cree descubrir el más docto de sus comentadores, Havet, relámpagos de genio shakespiriano. El monólogo entrecortado y fragmentario de aquel sublime enfermo, mucho más que a la literatura apologética (gravemente comprometida por el escepticismo místico de Pascal), pertenece a la poesía romántica. Es el drama de su propia conciencia el que nos desenvuelve y manifiesta con rasgos de fuego; nunca los trágicos de su tiempo osaron penetrar, como él, en los antros de la miseria psicológica. Todo el tumulto de pasiones que

en el alma de Pascal se dan batalla; su terror ante el silencio de lo infinito; la contemplación no serena, sino mezclada de pasmo y susto en presencia de los espantables abismos del universo; la continua preocupación del final destino humano, la rebeldía de la razón mal acallada, las alternativas de humildad y de soberbia, los gritos de angustia y de pasión, que Sainte-Beuve (1) llamaba *clamores de águila herida,* la ironía amarga mezclada con la efusión de amor, todos son estados que el alma moderna entiende y en sí misma reconoce mucho mejor que podían entenderlos los contemporáneos de Pascal. Aun *Las Provinciales*, extraña mezcla de teología y de comedia, pertenecen a un género nuevo. De ellas dijo el ingenioso Doudan que eran "burla siniestra y trágica, afilada como la punta de un puñal".

Sin ser romántico en el fondo y en la forma como este sublime y trágico escritor, un poeta, el más francés de todos los poetas, colocado precisamente en el punto opuesto de la escala literaria, alcanzó, cultivando los géneros más humildes, la fábula y el cuento, un grado notable de originalidad, derivada en parte de la frescura y candor con que sentía la naturaleza; de cierta vaga melancolía epicúrea que parece un comienzo o albor de lirismo, y en parte también de la franqueza y abundancia de su vocabulario que no rehuye la expresión propia ni el detalle pintoresco; de la gracia mali-

(1) *Port-Royal,* III, pág. 384.

ciosa de su estilo, que junta lo familiar con lo elegante y pasa por suave transición de la ironía al entusiasmo, y del arte exquisito, pero discretamente velado con que el ritmo se va plegando a todas las ondulaciones del pensamiento. El arte de La Fontaine, más que arte clásico parece la perfección del arte de Villon y de Marot en manos de un poeta más culto. Por sus ideas, por sus gustos y hasta por su cinismo habitual, La Fontaine, que filtraba el agua turbia de los autores de *fabliaux* y de las novelas italianas, pertenece al siglo XVI más que al suyo, y con no ser un insurrecto, sino antes al contrario, ferviente admirador e imitador de los antiguos (1), lo fué de una manera tan propia y personal suya, que más cerca le pone de la libertad moderna que de la disci-

(1) En la epístola al Obispo Huet expresa admirablemente esta predilección suya, y define su modo de imitar:

"Mon imitation n'est point un esclavage;
Je ne prends que l'idée, et les tours et les lois
Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois.
Si d'ailleurs quelque endroit, plein chez eux d'excel-
Peut entrer dans mes vers sans nulle violence, [lence
Je l'y transporte, et veux qu'il n'ait rien d'affecté,
Tâchant de rendre mien cet air d'antiquité.
. . . .
Ils se moquent de moi, qui plein de ma lecture,
Vais partout prêchant l'art de la simple nature.
. . . .
Térence est dans mes mains; je m'instruis dans Ho-
[race;
Homère et son rival son mes dieux du Parnasse."
. . . .

plina académica. Por eso es, juntamente con Molière, el único poeta de los antiguos que hoy sea verdaderamente popular en Francia Aun en teoría tuvo cierta independencia de gusto, que justifica la denominación de *Polyphilo* que él mismo se daba:

Je chéris l'Arioste et j'estime le Tasse;
Plein de Machiavel, entêté de Boccace,
J'en lis qui sont du Nord et qui sont du Midi.
....

Y esta universal curiosidad y *dilettantismo* suyo no se limitaba a las letras, sino que se extendía a todas las cosas humanas con una especie de voluptuosidad más o menos inofensiva que La Fontaire expresa de una manera suavísima y enteramente moderna:

Il n'est rien
Qui ne me soit souverain bien,
Jusqu'aux sombres plaisirs d'un cœur mélancolique.

La *cuestión de los antiguos y de los modernos*, en la cual no insistiremos, porque ya fué admirablemente ilustrada por Rigault, se considera generalmente como un motín literario análogo al romanticismo. Pero, en medio de indudables semejanzas, hay también diferencias profundas. Es cierto que la idea del *Genio del Cristianismo* se encuentra en germen en las obras de Destmarets; es cierto que Perrault inculcó en todos los tonos el principio de la permanencia de las fuerzas creadoras y de la variabilidad del gusto, haciendo propia aquella profunda sentencia de nuestro Tirso: "Esta diferencia

hay de la naturaleza al arte, que, lo que aquélla desde su creación constituyó, no se puede variar, y así siempre el peral producirá peras y la encina su grosero fruto, y, con todo eso, la diversidad del terruño y la diferente influencia del cielo y clima a que están sujetos, los saca muchas veces de su misma especie, y casi los constituye en otras diversas." Pero, aunque el impulso fuera recto, ni Perrault calculó todas sus consecuencias ni le hubiera sido fácil entenderse con los románticos, puesto que el gusto que él preconizaba era el de la literatura oficial de su tiempo, cortesana, académica, erudita y acompasada, y el gusto antiguo que él combatía y rechazaba era el de la poesía heroica y espontánea de las edades primitivas, cuyo sentido totalmente le faltaba. De donde venía a resultar que Perrault, atacando a Homero y ensalzando ridículamente a Chapelain en nombre de la ley del progreso artístico indefinido, era en esta parte, no el precursor, sino la antítesis viva del romanticismo y el teórico y dogmatizador de la poesía más prosaica que ha existido. Realmente, lo que faltó por completo a todos los caudillos del *partido moderno* fué el instinto y el discernimiento de la belleza poética. Así Perrault como Fontenelle eran pensadores de mucha cuenta y espíritus científicos no desprovistos de cierto don adivinatorio. Por eso el movimiento insurreccional que acaudillaron fué estéril de todo punto en resultados artísticos, pero fecundísimo en consecuencias sociales. Al conmover la primera pie-

dra del edificio de la tradición y de la autoridad, dieron ejemplo y abrieron camino a las falanges demoledoras del siglo XVIII, y en la genealogía de las ideas no hay duda que los *Paralelos* del honrado y piadoso Perrault son el antecedente necesario de la *perfectibilidad indefinida* de Condorcet. Un lazo misterioso, pero evidente, hoy que vemos las cosas a justa distancia, liga la pedantesca y ridícula cuestión homérica con el *Diccionario* de Bayle, con la *Historia de los Oráculos* de Fontenelle, con las utopías políticas del abate de Saint-Pierre, con todos los fermentos de insurrección que se acumularon en los últimos años de Luis XIV y estallaron en el desbordamiento de la Regencia.

Los escritores de este tiempo, aun los más puros, los más serenos y clásicos, los que alcanzaron la gran época, pero vieron también sus postrimerías, tienen algo que no es ya la reposada majestad de los días gloriosos y prósperos del gran reinado. Basta comparar a Fenelón con Bossuet para notar la diferencia. El espíritu algo quimérico de Fenelón, su devoción refinada y quietista, su idealismo pedagógico, su tendencia a la utopía social, su espíritu inquieto, soñador y un tanto femenino, con vislumbres de humanitarismo y filantropía, no bastan a empañar la pureza del tipo clásico que en él domina, pero le dan cierto aspecto de escritor de transición. No lo fué ciertamente en sus ideas literarias, puesto que nadie tuvo en Francia antes de Andrés Chenier más gusto y

más amor por la belleza helénica, ni intentó seguirla más de cerca, hasta el punto de intercalar con las de Homero sus propias invenciones. Pero este mismo clasicismo de Fenelón, gracioso y patriarcal, mezclado con los vagos sueños de una edad de oro que él colocaba en la infancia del mundo, constituía una novedad en su tiempo, por lo mucho que conservaba (aunque fuese tímidamente atenuado) de la simplicidad de los tiempos heroicos y de la poesía primitiva. Quien era capaz de escribir el episodio de Filoctetes y las aventuras de Aristonóo tenía que ser clásico de un modo muy diverso que Malherbe o Boileau. Su ideal era aquella belleza familiar y sencilla "que todos se creerían capaces de producir sin esfuerzo alguno y que tan pocos encuentran". "Nada es tan bello como la vida de los primeros hombres —escribía—. ¿Quién no quisiera ser el viejo de Ebalia? ¿Quién no quisiera habitar los jardines de Alcinóo? Osamos despreciar a Homero por no haber pintado de antemano nuestras costumbres monstruosas, como si el mundo de su tiempo no hubiese sido bastante feliz con ignorarlas." Enamorado de este género de belleza, es claro que rara vez había de encontrarla en la poesía francesa de su siglo, y de ahí que hable de ella con visible despego en su *Carta sobre las ocupaciones de la Academia Francesa.*

Fenelón, pues, aunque perteneciese al partido de los *antiguos* y por él rompiese lanzas, prefería constantemente la antigüedad griega a la

latina, Demóstenes a Cicerón, Homero a Virgilio, y en la antigüedad griega la antigüedad homérica como lo más próximo a la *amable ingenuidad del mundo naciente*: modo de pensar y de sentir muy peregrino en su tiempo y que viene a ser la más antigua fórmula del *clasicismo romántico,* desarrollado luego tan admirablemente en los versos de *El Ciego* y de *El Mendigo.* Suave y dulcemente insinuaba Fenelón mayor novedad en el arte que toda la que podían traer consigo las paradojas de La Motte Hourdard, entonces tan ruidosas y hoy sólo en parte rehabilitadas. Todas las innovaciones que La Motte predicaba recaían sobre la parte exterior de la poesía, y en el fondo, lejos de ser revolucionaria su doctrina, más bien era la última exageración del pseudo-clasicismo y de la rutina académica, que por una evolución lógica, aunque parezca extraña, había acabado por renegar de la antigüedad y del clasicismo verdadero, o, más bien, de la poesía misma, cuyo sentido se iba haciendo cada vez más raro. Maldecíase del arte de Homero, de Píndaro y de Sófocles, no por amor al arte de la Edad Media ni al arte cristiano ni a cualquiera otra especie de arte nacido o por nacer, sino porque el colegio, el salón y la Academia habían apagado entre los franceses toda centella de sentimiento poético. Obsérvense bien los reparos que La Motte (y antes Perrault) hacen a Homero; casi todos se refieren a faltas de urbanidad, a infracciones de las leyes del buen tono, tal como se había profesado en

el hotel Rambouillet y se profesaba a principios del siglo XVIII en la corte microscópica de la Duquesa de Maine. Todavía Perrault puede ser considerado, aunque de una manera general, como precursor del romanticismo, gracias a su teoría del progreso artístico; pero La Motte, que era puro retórico y un *bel esprit* de salón, no puede aspirar a tanto, por mucho que impugnase la ley de las unidades y se empeñase en hacer tragedias y odas en prosa. Las unidades habían sido combatidas antes y con mejores razones por otros, especialmente por Saint-Évremond, y la sustitución de los versos por la prosa precisamente en los géneros más altos de poesía no era más que la consecuencia extrema de aquella antipoética preceptiva de Boileau, que ni siquiera mentaba la imaginación entre las facultades poéticas y quería sustituirla con la *razón* y con el *buen sentido.*

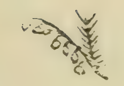
Nadie puede negar que la lengua más propia de la *razón* y del *buen sentido* sea la prosa, y La Motte, lejos de ser romántico en esto, hacía una obra de caridad a los versificadores clásicos, perfeccionando el sistema y quitándoles esa pequeña traba de las sílabas, los acentos, la cesura y la rima, que impedían que el *buen sentido* campease a sus anchas. Pero ¿qué hubieran dicho de semejante precursor o auxiliar, Víctor Hugo y Alfredo de Vigny? La Motte es un insurrecto, pero un insurrecto contra Homero (insurrección que en su siglo no escandalizaba a nadie, como no fuese a Mme. Dacier), y ni por sueños se le ocurre dudar de que

el arte francés del siglo XVII, el de Corneille y Racine, y el suyo propio, sea el arte más perfecto del mundo. Hay que evitar este *quid pro quo* en que muchos críticos han caído por el sentido vago y genérico que se ha dado a la voz *clasicismo* y que ha hecho suponer entre la literatura del siglo de Luis XIV y la de la antigüedad un nexo que nunca existió más que en apariencia. La Motte, con todas sus paradojas, está mucho más dentro del *clasicismo* francés que el mismo Boileau cuando tomaba tan a pechos la defensa de Píndaro, creyéndose personalmente injuriado; cosa bien gratuita, porque ¿cuándo ni por dónde había de reconocer el lírico de las fiestas dóricas por discípulo ni prójimo suyo al autor de la oda *sobre la toma de Namur?* Si poesía era lo que Boileau escribía, no le faltaba razón a La Motte para sostener que "la prosa puede decir exactamente todo lo que dicen los versos, y los versos no pueden decir todo lo que dice la prosa". Lo mismo pensaban, aunque no lo dijesen con tanta franqueza, todos los escritores que en el siglo XVIII representan con más fidelidad el aspecto lógico y el aspecto oratorio del pensamiento francés: Fontenelle, Montesquieu, Buffon, Condillac. Bajo el concepto poético, el siglo XVIII es un inmenso erial. "*Estos versos son tan bellos como si fuesen prosa*": tal era el elogio que solía hacerse de los poetas. El único poeta de ese tiempo, Juan Jacobo Rousseau, tuvo que ser poeta en prosa, es decir, poeta incompleto. Voltaire hizo innumerables versos; ¿quién

recuerda ya más que las composiciones ligeras?

Esta sequedad e inanición a que en muy breve tiempo vino a quedar reducida la poesía francesa, procedía indudablemente de la exageración de aquel espíritu *clásico* y cartesiano que la había informado por más de una centuria; de aquella psicología rectilínea y abstracta, contra la cual ya en 1666 protestaba el ingenioso moralista Saint-Évremond, aleccionado sin duda por su larga residencia en Inglaterra. "El amante, en las tragedias francesas—decía—, es un filósofo que razona sus afectos y se empeña en explicarnos en forma de lección cómo han nacido y se han desarrollado." El mismo Saint-Évremond, con atisbos de crítico moderno, aconsejaba la renovación de la materia artística mediante el estudio de la historia, y enfrente de la pura ideología dramática, que él achacaba no con entero fundamento a Racine, ponía otro arte, que él creía ser el de Corneille, y que realmente es el que Shakespeare practicó instintivamente, y el que Schiller y sus imitadores adoptaron por reflexión. "Los que quieren representar algún héroe de siglos remotos deben entrar en el genio de la nación a que ha pertenecido, del tiempo en que ha vivido, y, particularmente, en el suyo propio, y reconocer la diferencia de tiempos y de climas, que se manifiesta en los temperamentos lo mismo que en los cuerpos: otro cielo, otro sol, otra tierra, producen animales distintos y distintos frutos; otra moral, otras costumbres deben producir

espíritus de diverso temple y que parecen pertenecer a otro mundo." De aquí la curiosidad de Saint-Évremond por las literaturas extranjeras, lo que hoy llamaríamos su cosmopolitismo literario, el elogio que hace de la comedia inglesa, el culto que tributaba a la obra maestra de Cervantes.





LOS PRECURSORES

II

Hemos procurado compendiar en otro capítulo el movimiento de las ideas críticas en Francia desde la fecha memorable del viaje de Voltaire a Inglaterra hasta la explosión del volcán revolucionario. Lo que entonces dijimos téngase por dicho aquí, puesto que este artículo no se encamina a otra cosa que a llenar algunos vacíos y aclarar diversos conceptos, presentando reunidos todos los antecedentes de la revolución literaria que, iniciada en 1802 por Chateaubriand y Mad. de Staël, triunfó ruidosamente con Víctor Hugo en 1830. Generalmente, se considera el romanticismo como una reacción contra el siglo XVIII, como una total antítesis y negación de él. Este concepto no es falso, pero sí incompleto. Nunca se dan en la historia reacciones ni antítesis tan bruscas. Toda edad está ligada por íntimos vínculos con las edades pasadas, y, sobre todo, con la que

inmediatamente la precede. El siglo XVIII, siglo prosaico y siglo crítico por excelencia, dejó sembrados en el campo de la teoría y de la polémica gran parte de los gérmenes que se desarrollaron con tan pujante brío en la edad poética subsiguiente. El siglo XVIII rompió la incomunicación literaria en que Francia vivía y la puso en contacto con otras naciones, especialmente con Inglaterra. *Las cartas sobre los ingleses,* de Voltaire, fueron para su tiempo un libro de iniciación, cuya eficacia sólo puede compararse con la que tuvo a principios de nuestro siglo la obra de Mad. de Staël sobre Alemania.

Mal entendido cuanto se quiera, adulterado, parodiado, falsificado por el mismo Voltaire, por Letourneur y por Ducis; Shakespeare, de un modo o de otro, había triunfado en pleno teatro francés y comenzaba a ejercer su mágico prestigio sobre las imaginaciones, que no dejaban de sospechar la talla del coloso, aunque le viesen no más que entre nieblas. La tragedia y la comedia clásica estaban totalmente agotadas, comenzaban a hastiar y se dejaba sentir cierta vaga necesidad de cosas nuevas, lo cual hacía que se multiplicasen las tentativas, frustradas casi todas por falta de unidad de dirección, y especialmente por falta de espíritu poético. Si Voltaire le hubiera tenido en el mismo grado en que tenía talento de ejecución, ingeniosa curiosidad y dominio de la escena; si su estética no hubiese sido tan tímida y tan contradictoria; si las preocupaciones de propagan-

da pseudo-filosófica no le hubiesen dominado tanto; si sus versos tan palabreros y negligentes tuviesen el nervio y la potencia que les falta, Voltaire hubiera creado un verdadero teatro de transición, en vez de aquel producto híbrido e incoloro, que no deja de tener analogías con el melodrama y con las piezas de grande espectáculo, pero que carece lo mismo de las genuinas bellezas del arte clásico que de las que son peculiares y características del drama romántico. Pero, en suma, todo este teatro, tan radicalmente mediano, es curiosísimo como síntoma. ¿No es interesante ver a Voltaire, el guardador y defensor de la tradición literaria (quizá la única tradición que respetó en su vida), ensayando en cada tragedia efectos nuevos, y una nueva teoría en cada prefacio? La misma versatilidad con que todo lo intenta y todo lo abandona prueba que no había nacido para innovador literario. Le faltaba calor, sinceridad, el fanatismo necesario para tales empresas, pero era *autor dramático* en todo el rigor de la palabra, y padecía, como todos los autores dramáticos, la influencia contagiosa del público, que en este género más que en otros es activo colaborador en la obra del poeta. El público pedía novedades y Voltaire se las daba, aunque fuesen contra su conciencia de preceptista. Combatía teóricamente la *comedia lacrimosa* de La Chausée, por no ser ni comedia ni tragedia, y a renglón seguido la imitaba. Pésimas y fastidiosas son, ciertamente, las comedias de Voltaire; pero maldito lo que

tienen de clásicas ni de semejantes a las de Molière. En los prefacios mismos, Voltaire defiende, aunque de un modo tímido y vergonzante, la mezcla de lo serio y lo cómico, de lo familiar y lo patético. Pero no se diga por eso, con Deschanel, que Voltaire era un romántico inconsciente. Voltaire es un falso innovador, que unas veces va a remolque de La Chausée, de Diderot y de Sedaine, aceptando la parte más superficial de sus teorías sin aceptar los fundamentos; y otras veces se rebela contra ellos y los llama bárbaros, y vuelve a la poética que había aprendido con el P. Porée en el colegio de los Jesuítas y que fué siempre su única verdadera poética. Voltaire no podía ser romántico como Juan Jacobo ni realista como Diderot, porque su espíritu no tenía punto alguno de contacto con el romanticismo ni con el realismo. Y en letras, como en todo, el espíritu es lo que mata o lo que salva. Quizá en otros géneros distintos del teatro, en la historia, en el cuento sobre todo, y también en los opúsculos de combate, se emancipa Voltaire mucho más de la tradición académica y logra encontrar algunas veces el color local e histórico, que vanamente busca en sus tragedias. En tales escritos es donde verdaderamente campea su imaginación móvil, su curiosidad insaciable: más poesía hay en el viaje de Cándido al Dorado, en el encuentro de Zadig y el ermitaño, en las aventuras de la Princesa de Babilonia o en la retirada de Carlos XII de Suecia, que en todos los versos que Voltaire

compuso durante su larguísima vida. Voltaire no tiene verdadera superioridad en ninguno de los géneros catalogados y circunscritos por las retóricas antiguas. Donde la tiene es en aquellos otros géneros libres e indeterminados que él inventó o hizo propios por derecho de conquista. Como artista dramático, quizá su mayor atrevimiento fué componer *Tancredo* en versos de rimas cruzadas, lo cual, unido al interés caballeresco del argumento y a la pompa del espectáculo, donde hay hasta un juicio de Dios, y un guante arrojado a la arena, y un moribundo que escribe con sangre sus últimas voluntades, hace de esta pieza, débilmente escrita pero muy teatral, una especie de novela dramática. Y de todos modos, *Tancredo* es la primera tragedia francesa que no esté escrita en alejandrinos pareados (1). La innovación, aunque puramente técnica, era muy laudable y de gran sentido; pero ni Voltaire insistió en ella, ni hubo tampoco quien le siguiese.

Los verdaderos precursores de la literatura moderna en el siglo XVIII son, por unánime consenso de la crítica, Diderot, Rousseau y Andrés Chenier, a los cuales pueden agregarse otros ingenios menores. La influencia de Rousseau fué la más profunda dentro de la escuela romántica; Chateaubriand, Mad. de Staël, Senancour, Jorge Sand, se derivan directamente de él. Fué Juan Jacobo el primer escritor romántico, no sólo por haber introducido en el arte de

(1) Se entiende desde la época de Corneille.

su tiempo elementos novísimos, entre los cuales hay que contar la contemplación de la naturaleza, no ya como tema de paisaje o de poesía descriptiva, sino como asociada a todas las emociones humanas y como fuente de cavilación solitaria y vaga (*reverie*), mezcla de indefinible placer y de melancolía; no sólo por haber vuelto a descubrir el lenguaje de la pasión, totalmente olvidado, y haberle contrapuesto a la galantería de los salones; no sólo por haber iniciado la protesta espiritualista y semicristiana en medio de la ola de ateísmo que amagaba inundar a Francia; no sólo por sus anatemas contra la civilización artificial, sus pinturas idílicas de la vida salvaje y sus utopías sociales y pedagógicas; no sólo porque representa la invasión de la democracia en el arte y en la vida, sino porque él mismo fué el primer romántico en acción, el primer enfermo de lo que luego en 1830 se llamó *el mal del siglo;* el abuelo de *Childe Harold,* de *René,* de *Werther,* de *Adolfo* y de *Obermann;* el patriarca de una legión de neurópatas, egoistas, melancólicos y soberbios, inhábiles para la acción, consumidos míseramente por su propio fuego, hastiados e iludidos por las quiméricas pompas de su espíritu, corrompedores de la sincera visión del mundo y homicidas lentos de su propia conciencia y energía. Ese estado de alma, funesto y enervante sin duda, pero no desprovisto de íntima y misteriosa poesía, se mostró por primera vez en la persona y en los escritos de Juan Jacobo Rousseau, ciudadano de Ginebra,

misántropo incorregible y grosero, cuya vida fué un tejido de aspiraciones ideales y de bajezas innobles. Hoy hemos venido a averiguar que pasó loco la mayor parte de su vida; pero ni los contemporáneos ni mucho menos los inmediatos sucesores se percataron de ello; de tal modo empezaba a serles familiar el estado de ánimo que él describía con aquella lógica suya tan sinceramente sofística. No hay ejemplo de mayor complicidad entre un escritor y su tiempo. Lo que hoy nos parece declamación insensata, sensiblería, paralogismo y mala retórica, fué para los contemporáneos un torrente de lava hirviendo. Esos libros que hoy se nos caen de las manos tuvieron fuerza para desquiciar el orden social antiguo, para cambiar el sistema de educación, para alterar todas las relaciones de la vida, para crear un nuevo tipo de hombres que duró por dos o tres generaciones, y no sé yo si enteramente ha desaparecido. Porque Rousseau ha tenido singular fortuna en esto de sobrevivirse a sí mismo; cuando no triunfa como socialista nivelador y tiránico, triunfa como individualista anárquico y feroz; cuando el ensayo de la Revolución ha desacreditado su doctrina política, se apoderan de su *Emilio* los partidarios de la pedagogía *real objetiva;* cuando *Julia* empieza a parecer menos ardiente de pasión, y Saint-Preux un pedante insufrible, todavía resisten las *Confesiones* como el libro más personal del autor; extraño y repugnante libro, que en otro tiempo pudo ser fuente de desvariados ideales, pero que

todavía hoy nos interesa y atrae como revelación de un caso patológico, que fué el primero de una serie innumerable, aunque por ciertos lados el más vulgar, el más plebeyo, el menos poético de todos esos casos. Al fin, las tristezas de René tuvieron por escenario las vastas soledades americanas, y las de Byron se derramaron con grande y aristocrática poesía por los mármoles de Italia y por el purísimo azul de la Jonia; pero todo en la vida de Rousseau muestra cierto sello de mal tono literario y social, de cinismo frío y pedantesco, de domesticidad y abatimiento lacayuno.

No dejó Rousseau escrito alguno de teoría literaria; pero basta ver con cuánto encarnizamiento ataca la cultura de su tiempo y aun toda cultura, en la famosa paradoja premiada en 1750 por la Academia de Dijón sobre la influencia de las ciencias y de las artes en la perversión de las costumbres; y cómo en nombre del espíritu ético hace el proceso de la tragedia y de la comedia francesa, en la Carta a D'Alembert contra los espectáculos, para comprender que la doctrina era en él tan romántica e independiente como la práctica. No pensó nunca en emanciparse del yugo de la Gramática, porque era escritor de primer orden, artista de estilo, retórico perfecto, que desde el primer día fué contado entre los grandes modelos de su lengua, pero, en suma, el hombre que hacía, aunque fuese por artificio y con la mira de convocar gente ahuecando la voz (como quieren algunos), o en un acceso de

desalentada misantropía (como parece más verosímil), el panegírico de la ignorancia y del salvajismo; el que ponía en boca de Fabricio aquella peroración insensata exhortando a los romanos a destruir los anfiteatros, a romper los mármoles, a quemar los cuadros; el que alimentaba en su corazón tal suma de rencores democráticos contra la *casta literaria;* el que tan pequeña parte daba a la educación estética en su *Emilio,* no podía menos de parecer un demagogo literario, por mucho que imitase la *República* de Platón, las sentencias de Séneca y las moralidades de Plutarco, y por muy abiertamente que confesase la superioridad de los antiguos sobre los modernos (1). Sea por instinto, sea por reflexión, Rousseau hacía una violenta cruzada contra el arte del siglo XVIII. Su misma carta *contra la Música francesa* y en pro de la música italiana es uno de los episodios de esta cruzada (2).

Casi nadie lee hoy a Rousseau (salvo en las *Confesiones*), y realmente es fatigosísima su lectura; en cambio, la fama de Diderot, obscurecida por mucho tiempo, ha logrado en nuestros días una especie de renacimiento, y amenaza hoy eclipsar a la del mismo Voltaire, que resulta mucho más anticuado que él en la mayor parte de sus obras. De todos los espíritus del siglo XVIII, Diderot es el único que en bien

(1) Véase el libro IV del *Emilio.*

(2) En el *Diccionario de Música* de Rousseau hay también algunas ideas estéticas, aunque poco originales.

y en mal parece contemporáneo nuestro. Ya en otro estudio he trazado, aunque ligeramente, su semblanza, y no quiero repetirme. Si el romanticismo propiamente dicho, lo que pudiéramos decir la literatura *nerviosa,* arranca de Rousseau; las escuelas realistas y coloristas, el arte de Balzac y sus imitadores, la literatura carnal y *sanguínea,* desciende de Diderot, y no tanto de sus teorías cuanto de sus ejemplos y de su crítica. El materialismo pictórico, la sensación intensa y brutal de la mancha de color, la orgía fisiológica de los ojos, entró en el arte por medio de los *Salones* de Diderot, de quien puede decirse que regaló a los franceses un nuevo sentido. Este mismo género de representación fiel, palpitante, franca, libre de las timideces y melindres de la lengua oratoria y abstracta; esta clarísima, sincera y potente visión de las realidades concretas, da singular precio a muchos diálogos, cuentos, epístolas y narraciones cortas de Diderot, y también a algunas páginas que pueden salvarse del naufragio de sus novelas largas, tan groseras y monstruosas, tan mal compuestas y tan cínicas.

No fué verdadero novelista Diderot, porque carecía de fantasía creadora y de arte de composición, pero tuvo en grado eminente el arte de contar, que en él, más que arte, parece un instinto, derivado de su vigorosa facultad de ver. Y tuvo también cierto grado de imaginación filosófica, cierta embriaguez de naturalismo poético, que en algunos pasos del *Sueño de D'Alembert,* le convierte en émulo de Lucrecio.

Añádase la petulante, demoledora y magnífica vena de *El Sobrino de Rameau,* obra verdaderamente inspirada y adivinatoria, que Goethe no se desdeñó de trasladar a su lengua, y en la cual parece que se sienten crujir los ejes del antiguo edificio social próximo a desplomarse.

Diderot, como artista, vive sólo por sus cuentos, por sus diálogos y por sus críticas de arte. Pero también en la historia del teatro hay que recordarle, no por sus tentativas de comedia, que fueron desdichadas, sino por su *Poética,* en la cual están los gérmenes, y aun la teoría entera, de aquel realismo dramático que, asociado primero con el romanticismo en su campaña de exterminio contra la preceptiva clásica, acabó por separarse violentamente de él, volviendo contra el drama de Víctor Hugo las mismas armas que antes había esgrimido contra la tragedia de Racine. Fué privilegio de Diderot sembrar hasta en sus obras más atropelladas e imperfectas alguna idea fecunda y luminosa; y así como *La Religiosa,* libelo repugnante y groserísimo contra las Ordenes monásticas, contiene, sin embargo, alguna cosa que mereció ser purificada por el arte inmaculado de Manzoni en el episodio de la religiosa de Monza; así del fárrago declamatorio que acompaña al *Hijo Natural* y al *Padre de Familia,* supo extraer Lessing el oro de su *Dramaturgia.* Y si hoy queda vivo algún género en el teatro francés, no es ciertamente la tragedia clásica, ni el drama romántico ni la comedia de Molière, sino aquella otra especie de comedia

seria, de tesis moral y de conflictos domésticos que Diderot vislumbraba y no llegaba a escribir, y que luego han realizado, con otros menos famosos, Alejandro Dumas, hijo, y Emilio Augier.

El último de los grandes precursores del siglo XIX dentro del XVIII, fué Andrés Chenier. Inverosímil cosa parece, a primera vista, que se cuente entre los más calificados iniciadores del romanticismo al único poeta verdaderamente *clásico* que la literatura francesa ha producido. Pero adviértase que el helenismo puro es tan incompatible con el clasicismo académico como cualquiera de las formas del romanticismo. Los griegos son escuela de libertad y no escuela de servidumbre. Así lo entendía Andrés Chenier, y así lo expuso en su poema de *La Invención*. Por lo mismo que a los antiguos concedieron los Dioses

Un langage sonore, aux douceurs souveraines,
Le plus beau qui soit né sur des lèvres humaines!

es preciso emularlos libremente y con nuevo espíritu; *levantar columnas nuevas;* seguir el ejemplo de *los hijos del orgulloso Támesis, enemigos indomables de toda servidumbre;* extender los dominios del arte, como se han extendido los reinos de la ciencia; cambiar en miel propia las antiguas flores *y hacer versos nuevos sobre pensamientos antiguos*:

L'esclave imitateur naît et s'évanouit;
La nuit vient, le corps reste, et son ombre s'enfuit.
Ce n'est qu'aux inventeurs que la vie est promise.
. . . .

Mais, ò la belle palme, et quel trésor de gloire
Pour celui qui, cherchant la plus noble victoire,
D'un si grand labyrinthe affrontant les hasards,
Saura guider sa muse aux immenses regards,
De mille longs détours à la fois occupée,
Dans les sentiers confus d'une vaste épopée,
Lui dire d'être libre, et qu'elle n'aille pas
De Virgile et d'Homère épier tous les pas,
Par leur secours à peine à leurs pieds élevée:
Mais, qu'auprès de leurs chars dans un char enlevée,
Sur leurs sentiers marqués des vestiges si beaux,
Sa roue ose imprimer des vestiges nouveaux!
Quoi! Faut-il, ne s'armant que de timides voiles,
N'avoir que ces grands noms pour nord et pour [étoiles,
Les côtoyer sans cesse, et n'oser un instant,
Seul et loin de tout bord, intrépide et flottant,
Aller sonder les flancs du plus lointain Nérée,
Et du premier sillon fendre une onde ignorée?
. . . .
Tout a changé pour nous, mœurs, sciences, coutumes.
Pourquoi donc nous faut-il, pour un pénible soin,
Sans rien voir près de nous, voyant toujours bien [loin,
Vivant dans le passé, laissant ceux qui commencent,
Sans penser, écrivant d'après d'autres qui pensent,
Retraçant un tableau que nos yeux n'ont point vu,
Dire et dire cent fois ce que nous avons lu?
. . . .
Tous les arts sont unis: les sciences humaines
N'ont pu de leur empire étendre les domaines,
Sans agrandir aussi la carrière des vers.
Quel long travail pour eux a conquis l'univers!
. . . .
Pensez-vous, si Virgile ou l'aveugle divin
Renaissent aujourd'hui, que leur savante main
Négligeât de saisir ces fécondes richesses,
De notre Pinde auguste éclatantes largesses?
Nous en verrions briller leurs sublimes écrits
. . . .

Eh bien, l'âme est partout; la pensée a des ailes.
. . . .
Changeons en notre miel leurs plus antiques fleurs,
Pour peindre notre idée empruntons leurs couleurs,
Allumons nos flambeaux à leurs feux poétiques;
Sur de pensers nouveaux faisons des vers antiques.

El hacha revolucionaria vino a impedir la total ejecución de este magnífico programa. La obra de Andrés Chenier se nos presenta hoy reducida a magníficos sillares, unos enteramente labrados y dispuestos para un edificio que no llegó a levantarse; otros a medio labrar, y conservando todavía las huellas del esfuerzo del artífice. En este campo vastísimo, cubierto de grandiosas ruinas, se puede estudiar día por día el procedimiento sabio y laborioso del poeta, que, llevando de frente toda su labor inmensa, y preparando (como él dice) el ardiente metal para cien campanas, iba transformando toda la materia poética antigua en materia poética actual y viva. El mismo lo dice en versos de sublime poesía didáctica, ante los cuales, ¿quién puede acordarse de Boileau ni de su *Arte Poética?*

S'égarant à son gré, mon ciseau vagabond
Archève à ce poème ou les pieds ou le front,
Creuse à l'autre les flancs, puis l'abandonne, et vole
Travailler à cet autre ou la jambe ou l'épaule.
Tous, boiteux, suspendus, traînent; mais je les vois
Tous, bientôt sur leurs pieds se tenir à la fois.
Ensemble lentement tous couvés sous mes ailes,
Tous ensemble quittant leurs coques maternelles,
Sauront d'un beau plumage ensemble se couvrir,
Ensemble sous le bois voltiger et courir!
. . . .

...Vous avez vu sous la main d'un fondeur
Ensemble se former, diverses en grandeur,
Trente cloches d'airain, rivales du tonnerre?
Il achève leur moule enseveli sous terre;
Puis, par un long canal en rameaux divisé,
Il fait couler les flots de l'airain embrasé.

. . . .

Moi, je suis ce fondeur: de mes écrits en foule
Je prépare longtemps et la forme et le moule;
Puis sur tous à la fois je fais couler l'airain;
Rien n'est fait aujourd'hui, tout sera fait demain.

. . . .

Souvent des vieux auteurs j'envahis les richesses.
Plus souvent leurs écrits, aiguillons généreux,
M'embrassent de leur flamme, et je crée avec eux.
Un juge sourcilleux, épiant mes ouvrages,
Tout à coup à grands cris dénonce vingt passages
Traduits de tel auteur qu'il nomme; et les trouvant,
Il s'admire et se plaît de se voir si savant.
Que ne vient-il vers moi? Je lui ferai connaître
Mille des mes larcins qu'il ignore peut-être.
Mon doigt sur mon manteau lui dévoile à l'instant
La couture invisible et qui va serpentant
Pour joindre à mon étoffe une pourpre étrangère.
Je lui montrerai l'art, ignoré du vulgaire,
De séparer aux yeux, en suivant leur lien,
Tous ces métaux unis dont j'ai formé le mien.
Tout ce que des Anglais la muse inculte et brave,
Tout ce que des Toscans la voix fière et suave,
Tout ce que les Romains, ces rois de l'univers,
M'offraient d'or et de soie, a passé dans mes vers.
Je m'abreuve surtout des flots que la Permesse
Plus féconds et plus purs fit couler dans la Grèce.
Là, Prométhée ardent, je dérobe les feux
Dont j'anime l'argile et dont je fais des Dieux.
Tantôt chez un auteur j'adopte une pensée,
Mais qui revêt chez moi, souvent entrelacée,
Mes images, mes tours, jeune et frais ornement;
Tantôt je ne retiens que les mots seulement:
J'en détourne le sens, et l'art sait les contraindre,
Vers des objets nouveaux qu'ils s'étonnent de peindre.

La prose plus souvent vient subir d'autres lois.
Et se transforme, et fuit mes poétiques doitgs;
De rimes couronnée, et légère et dansante,
En nombres mesurés elle s'agite et chante.
Des antiques vergers ces remeaux empruntés
Croissent sur mon terrain mollement transplantés;
Aux troncs de mon verger ma main avec adresse
Les attache, et bientôt même écorce les presse.
De ce mélange heureux l'insensible douceur
Donne à mes fruits nouveaux une antique saveur.

(*Epístola 2.ª*)

Larga ha sido la cita, pero necesaria para darnos cuenta cabal de todos los misterios de ese arte tan lleno de calor en medio de su ingeniosa paciencia; arte que conduce a la emancipación literaria, no por la taracea o el mosaico (como pudiera juzgarse superficialmente), sino por la transfusión copiosa de la sangre antigua en las venas de la poesía nueva. Esa sangre hierve a borbotones en los versos de Andrés Chenier, serpentea por todo ese laberinto de traducciones y reminiscencias, entrelazadas, compenetradas y sobrepuestas; de todas las cuales viene a resultar, no obstante, por hondo arcano de generación estética, una poesía tan joven y tan armoniosa, tan rica de imágenes, tan fresca y risueña. A tal perfección no llegó Andrés Chenier en un momento. Es error considerarle totalmente aislado de su siglo. Fué el único poeta de su raza dentro de él, pero no dejó de pagar tributo a sus ideas y a su gusto. En las elegías es mucho más latino que griego, y con frecuencia más francés que latino. Salvo el ardor, la vehemencia, la exaltación real de

los sentidos, fielmente transportada a la expresión, los versos que Andrés Chenier dirigía a su Camila y a otras fáciles bellezas, no difieren esencialmente de la poesía sensual y empalagosa de los Parny y los Bertin. Por otra parte, cuando Andrés Chenier aspira a ser el Lucrecio de un nuevo naturalismo, y a condensar en un vasto poema enciclopédico titulado *Hermes* los últimos descubrimientos de la ciencia sobre el sistema del mundo y sobre el origen de las sociedades, siente, aunque en forma poética, la misma ambición que dictaba a Diderot la fantasía transformista del *Sueño de D'Alembert*, y a Buffon la *Teoría de la tierra* y *las Epocas de la naturaleza*, que son, si se quiere, verdaderos poemas cosmogónicos, aunque escritos en prosa. El sueño de una nueva poesía didáctica le tenían muchos en tiempo de Andrés Chenier, aunque nadie (fuera de Goethe) le haya expresado con tanta belleza. Por este lado, lo mismo que por la total ausencia de sentimiento religioso que se nota hasta en sus versos paganos, Andrés Chenier era un hombre del siglo XVIII.

Pero no lo era ciertamente como artista. Lo que el siglo XVIII ignoraba más, lo que sentía peor, era ese mundo helénico en que Chenier habitaba, no como viajero curioso (semejante a aquel bien educado escita del abate Barthélemy), sino como ciudadano ateniense. Los estudios clásicos habían descendido en Francia espantosamente. Hasta los latinos mismos se estudiaban poco y mal. Recuérdense los inauditos

errores que afean el *Curso* de La Harpe. El entusiasmo de Diderot no pasaba más allá de Séneca y Terencio. Para Voltaire, que era tenido y se tenía él mismo por *clásico,* el siglo de Luis XIV es el punto luminoso de la historia de la humanidad; la edad de oro de todas las artes del espíritu. Sus autores deben ser el canon y el prototipo de toda belleza. Los antiguos valen más o menos, según que se parecen o no a Racine y a Boileau. De aquí resulta, y Voltaire lo dice sin ambages, que Esquilo es un bárbaro, no menos bárbaro que Shakespeare; y Aristófanes "un histrión inmundo, que apenas merecería ser admitido en la feria de San Lorenzo, y que sólo pudiera divertir a un auditorio de marineros holandeses ebrios". Nadie ignora las feroces irreverencias que el Sr. Pococurante, noble veneciano, se permite en el Cándido sobre Homero y sobre toda la antigüedad griega y latina. Quizá Voltaire no se hubiera atrevido a enunciarlas por cuenta propia; pero aun puestas en boca de un personaje excéntrico y en un libro de burlas, descubren su verdadero pensamiento, que por otro lado no se disimula poco ni mucho en algunos artículos del *Diccionario filosófico.* Realmente, antes de Andrés Chenier, si alguna Grecia conocían los franceses, era la del *Viaje de Anacarsis.*

Para comprender cuál fué el punto culminante de la obra poética de Andrés Chenier y la profunda renovación de la poesía que entrañaba su *neo-helenismo*, hay que apartarse de la superficial aunque elegante vulgaridad, que no

recuerda de sus versos más que *La joven cautiva* y las estancias *A Carlota Corday*. Bella es sin duda *La joven cautiva*, tan bella y tan dulce como las quejas de Polixena, de Ifigenia, de Alcestes o de cualquiera otra heroína de Eurípides; pero este género de bellezas sentimentales, que ya en Eurípides parecen enteramente modernas, habían sido naturalizadas en Francia por el arte exquisito de Racine, y no se puede decir que Chenier le lleve siempre ventaja ni tampoco que esté exento de retórica. Bellísimas son las estancias *A Carlota;* pero al lado de este bajorrelieve triunfal, cincelado en mármol del Pentélico, bien puede ponerse la energía áspera y salvaje de algunos yambos, en que resucitó el ritmo rápido y vengador de Arquíloco. Y sobre las odas y sobre los yambos están los idilios y los fragmentos épicos, *El ciego* y *El mendigo,* donde ya la musa de Andrés Chenier no es la musa tímida y elegante de Tibulo y de Propercio, como en las elegías, ni tampoco el helenismo brillante y laborioso de Alejandría, el de los Calímacos y Teócritos, como en *El enfermo*, en *La joven tarentina* o en *Neera;* sino el más puro, heroico y patriarcal helenismo, el de los poemas homéricos. "No es el Parnaso de las églogas —decía admirablemente mi maestro Milá y Fontanals—, sino el de la Grecia auténtica y primitiva, el Parnaso con sus rocas salvajes, su fuente de piedra tosca y su corona de nubes." Al reaparecer el ciego rapsoda con la lira informe pendiente del cinto, moría definitivamente el Ho-

mero de La Motte y de Mad. Dacier, el que tantas insensateces había hecho decir a los *antiguos* y a los *modernos;* y por primera vez, después de Winckelmann, un alma moderna alcanzaba la plena revelación del ideal antiguo.

Esta sola conquista implicaba una total renovación del concepto poético y una renovación, a lo menos parcial, de la técnica. Al alejandrino solemne y monotono, al verso abstracto y cargado de perifrasis, al verso sensato y racional como la prosa, leño seco y agrietado útil sólo para la lumbre, sucedía el alejandrino de cesura móvil y libre encabalgamiento, el viejo y recio tronco de Ronsard, pomposo de ramas y de frutos. ¡Lástima que tales versificadores tengan que luchar con semejante prosodia! ¿Qué no hubiera hecho Andrés Chenier si hubiese nacido español o italiano?

La influencia de Andrés Chenier fué exclusivamente póstuma. En esto su destino literario tiene algún punto de analogía con el de Diderot. Así como en éste no conocieron sus contemporáneos ni al narrador incomparable, ni al crítico de artes, ni siquiera al temerario metafísico, sino al sofista cínico, paradojal y estrepitoso y al atropellado compilador de la *Enciclopedia*, llegando el desconocimiento de sus mejores obras hasta el punto de haberse publicado *Le Neveu de Rameau* primero en alemán que en francés, y de haber permanecido otros importantes manuscritos suyos en el fondo de una biblioteca de San Petersburgo, hasta que los ha desenterrado la erudición de nuestros

días; así Andrés Chenier, que en vida imprimió muy pocos versos, y éstos insignificantes, y que no parece haber comunicado sus más felices inspiraciones ni siquiera a sus íntimos amigos, pareció un contemporáneo cuando en 1819 publicó Latouche la primera edición, todavía muy incompleta, de sus obras, que, no sólo por su valor intrínseco, sino por haber llegado en el momento oportuno de la renovación de la poesía lírica, fué recibida en triunfo por los románticos.

A mayor o menor distancia de estos tres precursores capitales hay que colocar a otros autores secundarios, que siguieron con más o menos decisión el mismo impulso, y legaron algún elemento nuevo a la literatura de nuestro siglo. Del nombre de Rousseau es inseparable el de Bernardino de Saint-Pierre, que agrandó los límites del sentimiento de la naturaleza, trasportándole a las regiones tropicales, y en ellas colocó la escena de un idilio purísimo, hasta con afectación de pudor en la catástrofe. La restauración espiritualista da un paso más con Bernardino, y su deísmo filantrópico empieza a teñirse con algunos reflejos del sentimiento cristiano. Otro paso más, y a *Pablo y Virginia* sustituirá *Atala*, y a los *Estudios sobre la Naturaleza*, que por medio del espectáculo del universo se levantan a la apología de las causas finales y del gobierno de la Providencia, sucederá *El Genio del Cristianismo*, que por las bellezas naturales y artísticas conducirá los espíritus hasta el umbral de la creencia positiva. No se

engañaba Bernardino de Saint-Pierre en cuanto a la novedad de su obra de artista viajero, cuando en el prefacio de su célebre novela escribía: "Me he propuesto grandes designios en esta obrita, he tratado de pintar un suelo y una vegetación diferentes de los de Europa. Por demasiado tiempo han hecho nuestros poetas descansar a sus amantes a la margen de los arroyos y bajo la tupida hiedra. Yo he querido sentarlos en la ribera del mar, al pie de las rocas, a la sombra de los cocoteros, de los bananos y de los limoneros en flor. No faltan en la otra parte del mundo más que Teócritos y Virgilios para que tengamos cuadros por lo menos tan interesantes como los de nuestro país..."

Entre los secuaces del sistema dramático de Diderot, única parte de sus teorías estéticas que fué conocida de sus contemporáneos, hay que citar, además de Sebastián Mercier, que le llevó a sus últimas consecuencias en la teoría y en la práctica (1), creando una especie de melodrama popular sin arte ni estilo, pero no sin interés; al célebre Beaumarchais, que desde sus primeros ensayos se puso resueltamente fuera de las vías clásicas, como es de ver en el prefacio de su *Eugenia* (1767), que es un ataque directo contra la poética oficial, y uno de tantos indicios del próximo advenimiento de la democracia al dominio del teatro; advenimiento cuya

(1) Véase nuestra *Introducción* a la Estética del siglo XVIII.

fecha memorable es la representación de *Las bodas de Fígaro* en 1784. De la transcendencia social de este primer acto de la Revolución francesa se ha dicho cuanto puede decirse; pero hay que añadir que tampoco fué pequeña la revolución literaria traída por aquella comedia, tan diversa de las de Molière, tan cargada de acción y de embrollo, tan animada y petulante, tan rica de malicias de dicción y tan francamente demoledora: comedia, además, en la cual el centro de gravedad de la antigua escena aparecía totalmente dislocado, siendo el plebeyo, el confidente, el aventurero libre de escrúpulos y fértil en recursos (trasunto vivo del autor), quien dominaba y dirigía aquella inmensa mascarada, que parecía el funeral cómico del antiguo régimen. Algo hay en las dos piezas de Beaumarchais que recuerda más o menos el movimiento y el brío de la comedia española (no hablemos del color local, que es enteramente caprichoso), y algunos rasgos tiene el protagonista comunes con los héroes de nuestra novela picaresca; pero el espíritu de *Fígaro* es totalmente el espíritu francés del siglo XVIII, que no produjo en el teatro obra tan propia suya, tan característica y *actual* como ésta. Es el teatro que responde no indignamente a las novelas de Voltaire: el teatro que Voltaire hubiera creado, a no carecer en absoluto, como carecía, de fuerza cómica desinteresada. Cultivó, además, Beaumarchais la comedia sentimental y lacrimatoria que tan mal se avenía con su carácter, y en *La Madre Culpable,* última parte

de su famosa trilogia, acertó a arrancar lágrimas a los que entonces se llamaban *hombres sensibles;* aplicando las recetas de Diderot con indudable habilidad escénica que Diderot no tuvo jamás, pero de la cual dieron felices muestras algunos secuaces suyos, tales como Saurin, Sedaine y otros. En relación más o menos íntima, pero evidente, con esta dramaturgia melodramática, popular y casera, floreció también un género de novela groseramente realista, mezcla de cinismo y de sensiblería, cuyo representante es Réstif de la Bretonne, escritor enteramente bárbaro, que desde 1767 hasta 1802 publicó cerca de doscientos volúmenes, muy buscados hoy por los bibliófilos, por los investigadores de la historia del siglo XVIII y por todos los aficionados a extravagancias y a casos raros literarios. Réstif era una especie de salvaje, monomaníaco de lubricidad, y al mismo tiempo predicador insoportable de virtud: algo así como un Rousseau sin talento, sin imaginación, sin elocuencia, sin cultura y sin estilo. Compilaba sus libros contando día por día todas sus impresiones, lo que veía en la calle, lo que les sucedía a todos sus conocidos; todo esto minuciosamente y con nombres propios, sin perdonar las circunstancias más fútiles, los pormenores más necios ni las más escandalosas obscenidades. De todo sacaba partido: llegó a contar las vidas de todos los habitantes de algunos barrios, de todos los artesanos de tal o cual oficio, de todos los tenderos y de todas las mujeres galantes de París.

Si se quisiera hacer de intento y con mala fe una parodia del realismo y del naturalismo moderno, de los *Rougon Macquart* por ejemplo, no habría más que reproducir cualquiera de las obras de Réstif. Es el colmo de la exactitud y del documento experimental: nadie ha escrito más inmundicias ni más sandeces. Se cree obligado a consignar todas sus indigestiones y a copiar las recetas de sus médicos. De este modo abultaba prodigiosamente sus obras: *Las Contemporáneas* tienen cuarenta y dos tomos, y llegó a escribir un drama en cinco volúmenes. Es uno de los locos literarios más dignos de estudio, y sus obras mina inagotable de noticias sobre el modo de vivir de las clases populares en Francia en vísperas de la Revolución.

Si a todo lo expuesto hasta ahora se añaden ciertas influencias inglesas y alemanas (la novela inglesa de Richardson y Fielding; el pseudo-ossianismo; la primera traducción del *Werther,* publicada en 1775 e imitada inmediatamente por el alsaciano Ramond (1) en las *Ultimas aventuras del joven D'Olban*, etc.), y algunas pálidas imitaciones de la literatura es-

---

(1) Ramond, más conocido como físico y geólogo, fué en varios sentidos uno de los precursores más caracterizados de la nueva literatura. En 1780 había publicado, con el título de *La Guerra de Alsacia*, una crónica dramática, imitada de las de Shakespeare y del *Goetz de Berlichingen*. Pero su gloria verdadera la obtuvo como paisajista y pintor de montañas, engrandeciendo y transformando la manera de Juan Jacobo, y asociándola con la exactitud

pañola, que hacían el arcádico Florián y otros, se tendrán reunidos todos, o casi todos, los elementos análogos al romanticismo que existían en Francia antes de la Revolución. La Revolución misma poco influyó en las letras, salvo por el irreparable crimen de haber cortado la vida a Andrés Chenier. El único género que pudo levantar la cabeza en medio de aquel torbellino fué la oratoria política, y aun ésta en los primeros momentos, puesto que luego se hundió en un mar de sangre. Es claro que la conmoción producida en los espíritus por un acontecimiento tan sin igual en los anales del mundo, tenía que determinar a la larga una exaltación en la fantasía poética, de donde germinase un arte nuevo, acomodado a las condiciones de la sociedad renovada. Pero este arte no era posible que le creasen los hombres que hicieron la Revolución, sino los niños que entonces lloraban en la cuna. La generación revolucionaria, educada en las tradiciones literarias del antiguo régimen, no hizo sino exagerar con el énfasis más risible la pompa monotona y glacial de la literatura de colegio y de academia. Los tigres de la Convención, sedien-

---

científica de Saussure. Sería curioso cotejar sus descripciones de los Pirineos (*Observations faites dans les Pyrénées,* 1780.—Voyages au Mont Perdu, 1801), con las de Taine, para estudiar prácticamente las transformaciones sucesivas del arte del paisaje literario; y quizá no estarían todas las ventajas de parte del autor más moderno, a pesar de la mayor brillantez de su manera.

tos siempre de humana sangre, hablaban como alumnos de Retórica en día de certamen. Cuando había caído todo lo humano y lo divino, todavía quedaba en pie la regla de las tres unidades. Mucho más tiempo costó a los franceses derribar la monarquía de Boileau que la de Luis XVI. Nunca se hizo más consumo que entonces de los lugares comunes, históricos y morales, de los ejemplos clásicos neciamente aplicados: no había discurso aplaudido sin la sangre de Mario y de los Gracos, y alguna alusión a las leyes de Minos y de Licurgo. Los himnos y las odas de José María Chenier y de Lebrun, los ditirambos que se cantaban en las fiestas cívicas, las tragedias patrióticas como *Carlos IX* y *Juan Calás*, el arte pictórico de David, tan rígido y falsamente estatuario, las sentencias y apotegmas que solían pronunciar los que iban al cadalso, son manifestaciones diversas del mismo gusto pedantesco y pseudo-romano, que hace tan repugnante esta época a los amigos del buen gusto, como a los partidarios de la humanidad y de la tolerancia. Así como la Revolución del 89 había completado la obra niveladora de la monarquía absoluta, así la literatura revolucionaria fué la última, la más exagerada expresión del espíritu *clásico* francés, representado ya, no por los exquisitos poetas de la corte de Versalles, sino por una turba de eunucos literarios, abogados declamadores y pasantes de procurador, que venían a vengar en la sociedad los rencores de su impotencia.

Es cierto, sin embargo, que el menguado clasicismo a que nos referimos podía tener ya muy corta vida, una vez arruinado el edificio social que le daba sombra. Indirectamente, pues, la revolución política tenía que acelerar el momento de la emancipación literaria. No porque el romanticismo en literatura sea un equivalente del liberalismo en política, como dijo Víctor Hugo en uno de sus prefacios, puesto que, en primer lugar, los fenómenos estéticos tienen su elaboración propia y en gran parte independiente del orden político; y, en segundo, el romanticismo francés, mucho más fué un salto atrás que no se detuvo sino en la Edad Media, un movimiento de reacción contra el siglo XVIII y el espíritu revolucionario, que no una derivación ni secuela de él (como lo prueban los ejemplos de Chateaubriand, de Lamartine, de Vigny y del mismo Víctor Hugo en toda su primera época), sino porque el suelo trabajado por hondas convulsiones y la atmósfera cargada de vientos de tempestad, son suelo y atmósfera más propicios que el tibio calor de las escuelas y de los salones para que el estro indómito rompa las cadenas de la imitación y ose lanzarse al descubrimiento de nuevos mundos.

La Revolución y el Imperio fueron acumulando electricidad poética que un día u otro había de estallar forzosamente. No en balde pasan tales cosas por delante de los humanos. Cuantos nacieron entonces conservaron sobre su frente la impresión de aquella tormenta apo-

calíptica. Recuérdese el proemio de las *Hojas de Otoño*:

Ce siècle avait deux ans! Rome remplaçait Sparte,
Déjà Napoléon perçait sous Bonaparte,
Et du premier Consul, trop gêné par le droit,
Le front de l'Empereur brisait le masque étroit.
Alors dans Besançon, vieille ville espagnole,
Jeté comme la graine au gré de l'air qui vole,
Naquit d'un sang breton et lorrain à la fois
Un enfant sans couleur, sans regard et sans voix.
. . . .
Je pourrai dire un jour, lorsque la nuit douteuse
Fera parler, les soirs, ma vieillesse conteuse,
Comment ce haut destin de gloire et de terreur,
Qui remuait le monde aux pas de l'Empereur,
Dans son souffle orageux m'emportant sans défense,
A tous les vents de l'air fit floter mon enfance.

Así se formó aquella generación *ardiente, pálida, nerviosa,* de que nos habla Alfredo de Musset en *La Confession d'un enfant du siècle*: "Concebidos entre dos batallas, educados en los colegios al estruendo del tambor, millares de niños se miraban unos a otros con ojos sombríos, ensayando sus débiles músculos; de tiempo en tiempo aparecían sus padres manchados de sangre, los acercaban a su pecho recamado de oro y luego volvían a montar a caballo; un solo hombre vivía entonces en Europa; todos los años la Francia ofrecía a este hombre un tributo de trescientos mil jóvenes, y él, recogiendo con sonrisa esta fibra nueva arrancada del corazón de la humanidad, la retorcía entre sus manos y hacía con ella una cuerda nueva para su arco... Nunca hubo tan-

tas noches sin sueño como en tiempo de este hombre; nunca se vió sobre los baluartes de las ciudades tal número de madres desoladas; nunca reinó tal silencio en torno de los que hablaban de la muerte. Y, sin embargo, nunca hubo tanta alegría, tanta vida, tanto estrépito de trompas militares dentro de los corazones; nunca hubo soles tan puros como los que secaron toda esta sangre. Se decía que Dios los encendía para este hombre, y se los llamaba los soles de Austerlitz. Los niños de entonces respiraban el aire de este cielo sin nubes, donde brillaba tanta gloria, donde resplandecía tanto acero... ¡La muerte misma era entonces tan bella, tan grande, tan magnífica en su púrpura humeante!... Todas las cunas de Francia eran broqueles; todos los ataúdes lo eran también; no había verdaderamente viejos; no había más que cadáveres o semidioses."

Con estos y todavía con más enérgicos colores pinta el gran poeta la iniciación que en lo sublime y en lo trágico tuvo aquella juventud de la Restauración que "al salir del colegio no encontró ya ni sables, ni corazas, ni infantes, ni caballos". "Todos esos mancebos eran gotas de una sangre ardiente que había inundado la tierra; habían nacido en el seno de la guerra, y para la guerra. Habían soñado durante quince años con las nieves de Moscou y con el sol de las Pirámides; se los había templado en el menosprecio de la vida, con temple de espadas; traían en la cabeza todo un mundo."

Esta fuerza, que no pudo gastarse en el cam-

po de la acción, se dilató formidable e invasora por el campo del arte. La leyenda napoleónica, que se fué elaborando con rapidez igual a la de los acontecimientos mismos, dió a la nueva poesía francesa su elemento épico, así como la resistencia al Imperio había despertado la poesía nacional en Alemania y en España.

Pero ni el Imperio ni la Revolución podían ser materia del canto mientras no estuviesen definitivamente enterrados. Los que escriben las epopeyas no son nunca los propios héroes. Algún tiempo ha de pasar, por breve que sea, para la transformación de la materia histórica. Por eso no hubo período más pobre, más estéril para la poesía que la época imperial. Ninguno tampoco en que el falso gusto oficial y solemne, la falsa nobleza del estilo, el hábito de la perífrasis, la convención académica, las heces del pseudoclasicismo, llegaran a tan risible extremo. Eran tiempos en que se huía con empeño de llamar las cosas por su nombre, sobre todo si eran plantas o animales: tiempos en que un poeta se inmortalizaba llamando al *capón* "frío celibatario, inhábil para el placer, ajeno a la felicidad de ser esposo, mártir infortunado del lujo de la mesa", mientras un traductor de Homero, para no pronunciar las voces *puerco* ni *asno*, decía del primero: "Ese grueso epicúreo, que engorda a fuerza de bellotas"; y del segundo, "ese útil animal a quien tanto ultrajan nuestros desdenes". A la vaca se la llamaba "indigna rival de Pasifae"; y a la gallina, "la esposa del cantor del día". Los géneros más de

moda eran el poema descriptivo y el poema didáctico, por suponerse que no exigían inspiración ni calor, sino meramente cierto hábil artificio para decir *poéticamente* las cosas *prosaicas*. El maestro de este género, y que realmente alcanzó en él singulares triunfos de destreza técnica, aventurándose alguna vez a ciertas libertades de lengua y de versificación más románticas que clásicas, y mostrando ingeniosa invención en los detalles aunque nunca acertara a componer un cuadro, fué el abate Delille, conocido ya antes de la Revolución como excelente versificador por una traducción de las *Geórgicas,* entonces muy celebrada, y que hoy nos parece muy poco virgiliana. Apenas quedó objeto natural o artificial que el abate Delille no pusiera en verso: la jardinería, la agricultura, la vida de sociedad, el arte de la conversación, y, finalmente, los *Tres Reinos de la Naturaleza,* que es una completa enciclopedia. Delille es en las literaturas vulgares el más hábil y discreto representante de aquella especie de poesía, a la cual los Jesuítas dieron su nombre por haber hecho en ella maravillas de ingenio y de paciencia los versificadores latinos de la Compañía. Sería injusticia considerar todo esto como un mero artefacto mecánico. No es vulgar el grado de imaginación que se requiere para reproducir, aunque sea de un modo superficial, tantas formas y apariencias de la naturaleza y del arte: no es pequeño el mérito de la dificultad vencida, ni deja de ser simpática en algunos casos esa alianza

candorosa y patriarcal de la poesía con la ciencia y con la industria. Yo creo que la colección de los *Poemata Didascalica,* si fuera más conocida, ofrecería muy grata lectura aun a los más preocupados contra los versos latinos modernos. Pero es lo cierto que este género, que en latín se tolera y aun divierte como una especie de gimnasia recreativa, resulta pueril y enfadoso en lenguas vulgares. Puede ser materia de curiosidad y aun de agrado ver los esfuerzos que hace un humanista para hablar en verso latino del té, del café, de los relojes, de la pólvora, del barómetro, de la aurora boreal o de las virtudes del agua de brea. Tales poemas, escritos por juego en una lengua muerta, tienen algo de humorístico en la intención de sus propios autores, y en tal disposición de ánimo deben leerse, estimando y celebrando la gracia del procedimiento. Pero ¿quién puede sufrir con calma la mayor parte de los poemas didácticos que con seriedad se han escrito en todas las lenguas vivas, y especialmente en francés durante la época a que nos referimos, poemas sobre el arte de leer los versos, sobre la cocina en el campo y en la ciudad, sobre las aves de corral, sobre la navegación, sobre el sistema de Linneo? Hubo quien puso en verso el Código de Napoleón (1).

---

(1) Para toda la literatura de la época imperial, véase el libro muy completo y muy bien hecho de Gustavo Merlet, *Tableau de la littérature française, 1800-1815.* (París, Didier; tres tomos, sin indicación de año, según la mala costumbre de los franceses.)

No sería justo confundir al abate Delille con la turbamulta de sus secuaces, porque tuvo más talento e imaginación que ninguno de ellos; no retrocedió a veces ante la palabra propia y el detalle pintoresco, e hizo decir a la lengua poética francesa muchas cosas que hasta entonces no había dicho. La misma absurda empresa de versificar enteras la física, la química y la historia natural, no dejó de traer muchas conquistas parciales de estilo, que con el tiempo fueron bien aprovechadas. Algún agradecimiento se le debe por haberse atrevido el primero a nombrar con sus nombres propios todas las partes de una carreta, y a escribir con todas sus letras aquella temida palabra *asno*, de la cual decía Rosset, otro poeta *geórgico* de entonces:

Que ce nom méprisé dégraderait mes vers!

suponiendo además que el orgullo del mulo se ofendería si alguien osase nombrar a su padre,

Dont l'orgueil rougirait si je nommais son père.

Hoy podrá parecer mérito insignificante el de haber rehabilitado al asno y a la vaca, pero en su tiempo el abate Delille pasó por un revolucionario de la lengua poética, muy atrevido y muy peligroso. Es cierto que Delille, para hacer pasar la palabra propia la cargaba de epítetos y accesorios de estilo noble; pero de sus versos puede decirse, como ha dicho el ingenioso y delicado Martha (1), que fueron jardines de

---

(1) *De la Délicatesse dans l'art*, pág. 311.

aclimatación poética, dignos de recibir medalla de honor en cualquier concurso agrícola.

No exhumaremos ninguna de las momias de la literatura del Imperio. Libros hay en que esta época ha sido perfectamente ilustrada. Nos limitaremos a recordar que en la poesía lírica, algunas inspiraciones aisladas y fugitivas parecieron preludiar la voz armoniosa de Lamartine, próxima a levantarse. La posteridad ha recogido estas suaves armonías, que han bastado para la celebridad de dos o tres poetas. *La caída de las hojas* y *El Poeta moribundo* de Millevoye, *La hoja* de Arnault, algunas composiciones ligeras de Fontanes (que fué tan famoso como rector de la Universidad de Francia y como grande amigo de Chateaubriand), algunos versos que Joubert llamaba *argénteos,* perdidos en *El genio del hombre* de Chênedollé, es todo lo que ha podido salvarse del naufragio (1). En el teatro, las pérdidas todavía fueron mayores: la comedia resistió mejor que la tragedia, y todavía se leen con agrado algunas piezas de Étienne, de Picard, de Andrieux, de Colin de Harleville, no sólo como documentos históricos sobre las costumbres de aquel período, sino como obras fáciles, discretas y graciosas, aunque no de mucha fuerza cómica ni de muy profunda observación. En la tragedia, salvo Ducis, que pertenece más

(1) Véase el artículo de Scherer sobre los precursores de Lamartine: *Etudes sur la littérature contemporaine,* IX, pág. 289.

bien a la época anterior, y que sin ser gran poeta en sus obras tuvo el alma muy poética y muy capaz de sentir todo lo trágico y lo sublime aunque fuese con inspiración de reflejo; se vió invadida la escena por una procesión de sombras clásicas cada vez más tenues e impalpables, *simulacraque luce carentum,* que no otra cosa parecen los héroes trágicos de aquellas insípidas rapsodias de Raynouard, de Arnault, de Jouy, de Brifaut, de Gabriel Legouvé, a las cuales el genio de Talma infundió pasajera o más bien aparente vida, que en vano habían intentado comunicarles sus autores. No deja de advertirse en alguno de ellos tendencia a cosas nuevas; pero la novedad suele reducirse a zurcir en el manto de Racine retales de Shakespeare, de Ducis o de los poemas de Ossián o de los idilios de Gessner, como lo hicieron respectivamente Arnault en *Blanca o los Venecianos* y en *Oscar,* y Gabriel Legouvé en *La Muerte de Abel;* o bien en tomar asuntos de la historia de la Edad Media, procurando darles algún color de época, como lo intentó en *Los Templarios* Raynouard, que luego, renunciando a su falsa vocación dramática, había de inmortalizarse como fundador de la gramática provenzal y del estudio científico de la poesía de los trovadores. Pero generalmente el color local era cosa tan desatendida y tan indiferente, y de tal modo predominaban las declamaciones abstractas y vagas, que Brifaut no tuvo reparo en trasladar a la época de Nino II, rey de los Asirios, una tragedia cuya acción pasaba primiti-

vamente en la corte de D. Pedro de Castilla, sin que esta transformación le obligase a cambiar más de una docena de versos. La tragedia clásica cumplía de este modo su evolución fatal, convirtiéndose en un puro simbolismo ético, sin contenido alguno de realidad humana.

Un solo innovador dramático hubo entonces, pero de tan singular naturaleza, que, lejos de contradecir con su ejemplo cuanto llevamos dicho sobre el carácter de la literatura de esta época, viene a confirmarlo más y más, porque sus innovaciones no fueron orgánicas ni íntimas, ni obedecieron a un plan razonado de reforma poética, sino superficiales, exteriores y arbitrarias, y aunque produjesen cierto rumor de escándalo, no dejaron tras de sí cosa alguna ni legaron ningún elemento útil a la literatura subsiguiente. Llamábase este falso y estrepitoso innovador Nepomuceno Lemercier, hombre de muchas letras y de no vulgar talento crítico, como lo prueba su *Curso de Literatura,* explicado en el Ateneo de París durante los años de 1810 y 1811, obra severamente clásica, y que contrasta de modo extraño con sus tentativas dramáticas y épicas. No hablaremos de su *Agamenón,* que quiere ser imitación de Esquilo, y en la cual de todos modos se mostró menos infiel que otros franceses al espíritu de la tragedia griega. Sus verdaderas innovaciones comienzan en *Pinto,* donde la revolución portuguesa de 1640 está tratada en estilo de comedia de intriga, a la manera de Beaumarchais. Este *Pinto,* que es la más agra-

dable de las obras de Lemercier, debe considerarse además como precedente natural de las comedias políticas de Scribe y de tantos más. Otro grande atrevimiento de Lemercier fué su *Cristóbal Colón,* que llamó *comedia shakespiriana* (1809), con la novedad de poner la acción a bordo de un barco, lo cual salvaba aparentemente la unidad de lugar, pero la sacrificaba en lo substancial, puesto que hacía viajar a sus personajes desde España hasta América. El recurso era ingenioso, pero la pieza fué silbada (1), y quizá lo merecía por otros conceptos. Nunca las fuerzas poéticas de Lemercier estuvieron en relación con la grandeza de sus propósitos ni con la ingeniosidad de sus concepciones, y a esto hay que atribuir en gran parte sus repetidos fracasos y la versatilidad e inconstancia con que cambiaba de rumbos, más por amor a la novedad que por amor a la belleza. Débil en la ejecución, formaba vastísimos proyectos, no ya sólo de dramas, sino de epopeyas, y dejó en este género ensayos extravagantísimos: *La Atlantiada,* cuyos personajes son las fuerzas físicas convertidas por el autor en nuevo Olimpo mitológico con los pedantescos nombres de *Psycolia, Barithya, Proballena, Syngenia, Lompelia, Pyrophora,*

(1) Dice un crítico reciente y muy notable, Jorge Pellisier (en su libro *Le Mouvement littéraire au XIXe siècle*), que los críticos de aquel tiempo, a trueque de no ver violada la unidad de lugar, hubieran preferido que América no hubiese sido descubierta nunca.

etcétera; la *Panhyprocrisiada* (1819), especie de *pandemonium* poético, en que anda revuelto todo lo humano y lo divino, ni más ni menos que en la *Leyenda de los siglos* de Víctor Hugo o en el *Ahasvero* de Edgar Quinet. En esta parte Lemercier es verdaderamente un precursor: hace hablar hasta a los animales y a los seres inanimados, al Mediterráneo, a una foca, a una ballena y a la Diosa de la Sífilis. Hay en todas estas obras chispazos de talento, unidos a cierta inquietud y desasosiego de espíritu que columbra vagamente un mundo nuevo y quiere lanzarse a él con esfuerzos violentos e irregulares. Parece en algunos momentos que la inspiración va a venir a animar este caos informe; pero, con efecto, nunca llega. Había, además, en Lemercier una contradicción interna que tenía que esterilizar su obra. Era romántico por instinto y clásico por teoría. Cuando el romanticismo apareció formalmente, no tuvo más encarnizado enemigo que él. En su *Curso Analítico de Literatura,* obra bastante notable, y en algunos puntos teóricos muy superior a las de Batteux y La Harpe, se defiende del cargo de innovador y se constituye en abogado de las reglas y en campeón "de la antigua y sana doctrina". Es cierto, sin embargo, que propende al clasicismo verdadero y que acierta a descubrir en Aristófanes, tan maltratado antes de él por la crítica francesa que totalmente le ignoraba, "un bello orden de reglas muy diferentes de las que observan los modernos, pero en las cuales es fácil

encontrar la causa del placer que sus piezas procuraban al pueblo más culto e ingenioso de la tierra". "El ingenio—añade—puede interesar y agradar en la escena, aunque se muestre con formas muy diversas de las que hemos adoptado exclusivamente; y los preceptistas que enseñan lo contrario no hacen más que repetir lo que han leído en sus libros, o las tradiciones que se han perpetuado por ignorancia y preocupación."

Es grande el número de libros relativos a la historia o a la crítica del arte literario, publicados durante la época imperial, y algunos de ellos todavía son dignos de atención y de estudio. Sus títulos se registran en el *Cuadro de la literatura francesa desde 1789 a 1808,* trabajo muy concienzudo de José María Chenier (1); y en la reciente historia de la literatura del Imperio, compuesta por Gustavo Merlet, obra digna de todo elogio. Aquí nos limitaremos a recordar los nombres menos obscuros, los libros de que todavía puede sacarse alguna enseñanza crítica.

El *Ensayo* del Cardenal Maury *sobre la elocuencia del púlpito* (1810), es uno de los más excelentes libros que ha producido la didáctica francesa, y tiene hoy tanto interés y tanta utilidad práctica como el primer día. A pesar de su título, no se limita exclusivamente a la elo-

---

(1) Reimpreso (no sé si totalmente) al fin del *Curso de Literatura,* de La Harpe, en la edición del *Panteón Literario.*

cuencia sagrada, sino que trata muchos puntos generales de teoría oratoria y del arte de escribir, siempre con buen gusto, lo mismo en los preceptos que en los ejemplos. Se distingue, además, de las retóricas vulgares, por la amenidad de la exposición y por la mezcla feliz de la crítica y de la historia con la preceptiva. Los juicios del Cardenal Maury sobre los grandes predicadores franceses han sido unánimemente aceptados y tienen fuerza de ley en su país. Algunos eran muy nuevos en su tiempo, y se debe agradecer al autor el haber dado su justo precio a los *Sermones* de Bossuet, muy desdeñados entonces y tenidos por inferiores a sus *Oraciones Fúnebres;* y el haber reducido a sus verdaderos límites la importancia exagerada que Voltaire y todos los críticos de su escuela daban a la *Pequeña Cuaresma* de Mossillón, en la cual encuentra Maury visibles indicios de decadencia. El autor poseía a fondo la materia, porque fué uno de los primeros oradores políticos y religiosos de su tiempo (1).

Basta mencionar rápidamente los tratados sólidos y juiciosos, pero no muy originales ni brillantes, del abogado Lacretelle *sobre la elocuencia del púlpito* (1802) y *sobre la elocuencia del foro* (1807). El primero fué totalmente obscurecido por el del Cardenal Maury: el segundo vale más, pero versa sobre un género que

---

(1) Véase el artículo de Sainte-Beuve sobre el Cardenal Maury (tomo IV de los *Lunes*).

entre los modernos apenas ha tenido carácter estético. Los tomos de *Misceláneas literarias* de Suard, de Morellet, de Palissot, de madame Necker y de otros son de más interés por las anécdotas y curiosidades literarias que encierran que por sus principios críticos, que en nada se apartan de la rutina pseudo-clásica del siglo XVIII, en la cual sus autores se habían educado. El Abate Morellet se mostró acérrimo adversario de Chateaubriand, llegando a publicar una parodia de *Atala*. Palissot declaraba que no había podido terminar la lectura de *El Genio del Cristianismo*, y que la poesía de Alemania (¡la poesía de Schiller y de Goethe!) no estaba más adelantada que la poesía francesa en tiempo de Ronsard y de Jodelle. Fué, no obstante, el primero en elogiar a Andrés Chenier. Pocos leen hoy las *Misceláneas de Literatura* (1803-4) de Suard, Secretario de la Academia Francesa, mucho más célebre que por sus escritos, por aquella cruel anécdota, verdadera o falsa, que le representa asistiendo él sólo a la Academia Francesa el día de la decapitación de Luis XVI y cobrando para sí las dietas de todos los académicos. Esta celebridad, poco honorífica, no quita que Suard fuera hombre de mundo muy discreto y ameno y crítico de buen gusto, que dejó algunos opúsculos de literatura agradable y ligera, especialmente una sucinta historia del teatro francés, un fragmento sobre el estilo, consideraciones ingeniosas acerca del Tasso y de Mad. de Sevigné. Todo esto nos parece hoy

bastante superficial y descolorido; pero el gusto no era tan exigente a principios de este siglo como lo puede ser ahora, después de los admirables trabajos de crítica literaria y biográfica con que nuestra edad justamente se envanece.

Entre estos rezagados del siglo XVIII hay que contar también a Cailhava, autor de unos *Estudios sobre Molière* (que vienen a ser un largo comentario) y de un *Tratado sobre el arte de la Comedia,* que todavía puede consultarse con alguna utilidad para las cuestiones de declamación. La bibliografía de este arte secundario, hasta entonces tan descuidada, se acrecentó considerablemente por aquel tiempo con las memorias y reflexiones de diversos actores célebres, entre las cuales sería grave omisión la de las *Reflexiones* de Talma *sobre Lekain y el Arte Teatral* (1).

A mantener la tradición del gusto llamado

(1) De estas Memorias relativas al arte dramático se formó una colección curiosísima en 1822, dirigida por Andrieux y publicada por el librero Ponthieu. Creemos útil dar razón de su contenido: tomo I (Memorias de Mlle. Clairon, seguidas de *Reflexiones sobre el arte dramático y la declamación teatral*).—II (Memorias de Molé, publicadas por Etienne: *Tratado del Comediante,* por Remond de Saint-Albine).—III (Memorias de Augusto Guillermo Iffland, cómico y poeta alemán).—IV (Memorias de Lekain: *Reflexiones de Talma sobre el arte teatral*).—V (Memorias de Brandes, autor y cómico alemán).—VI (Memorias sobre Molière y su viuda Mad. Guérin, sobre Baron, etc.).—VII (Memorias de Préville y de Dazincourt).—VIII (Continuación de las

clásico, y a restaurar los estudios literarios, hondamente quebrantados por el sacudimiento revolucionario, contribuyó principalmente la doctrina y la influencia de La Harpe, antiguo enciclopedista, discípulo predilecto de Voltaire, de cuyas doctrinas literarias no abjuró nunca, aun después de haber recobrado la fe religiosa en las cárceles del Terror y haberse convertido en acérrimo enemigo de la *filosofía* del siglo XVIII, como lo muestra la última parte de su *Liceo* o *Curso de Literatura,* comenzado en 1794 y terminado en 1805. La retórica de La Harpe continuó siendo la misma después de su conversión, y no menor su entusiasmo por la *Henriada* y por las tragedias del *patriarca de Ferney*. En cambio, las innovaciones y paradojas literarias de Diderot excitaban la vena cáustica de La Harpe, tanto, por lo menos, como las impiedades escandalosas de sus libros. Se ha llamado a La Harpe el *Quintiliano francés,* pero es mucho menos teórico y más crítico que Quintiliano. Dentro de su escuela estrecha y meticulosa ejerce bien la crítica de pormenor, y la anima con rasgos de entusiasmo, nacidos de su amor sincero y profundo a las letras. Por de contado, que su libro sirve únicamente, y esto con precauciones, para los escritores del siglo de Luis XIV. Respecto de los contemporáneos, suele cegarle la

---

Memorias de Brandes).—IX y XII (Memorias de Mistress Bellamy).—X y XI (Memorias de Goldoni).—XIII (Memorias de Mlle. Dumesnil).—XIV (Memorias sobre Garrik y Macklin).

pasión, que era en él violentísima, y se extrema casi siempre en la denigración o en el encomio. Y en sacándole de la literatura francesa y de algunos clásicos latinos de los más conocidos, es poco menos que nulo, porque todo lo ignoraba, así en materia de literatura griega (1) como de literatura de la Edad Media, y en lo tocante a las modernas literaturas europeas. Carecía en absoluto del genio de investigación y hasta del instinto de curiosidad, y era, además, un mero *literato,* en el antiguo sentido de la palabra, esto es, un escritor enteramente ayuno de toda superior cultura científica, filosófica y filológica. No sabía más (pero esto admirablemente) que la gramática y la retórica del francés clásico y la técnica del arte teatral. Con horizonte tan estrecho, todavía encontró modo de restringirle más, puesto que comprendió bien a Racine, pero no a Molière, y cuanto dice sobre los prosistas, especialmente sobre Bossuet, Descartes y Pascal, es de la más lastimosa vulgaridad y pobreza.

Los méritos y los defectos de la obra de La Harpe (que era, a pesar de todo, el tratado menos incompleto de literatura que hasta entonces hubiese aparecido en lengua francesa, y encerraba muchas partes dignas de estimación), fueron pesados equitativa y aun generosamente por un escritor de su misma escuela

---

(1) Véanse los artículos de Boissonade, reproducidos al fin del *Licco* en la edición del *Panteón Literario.*

en literatura, pero hondamente separado de él en todas las cuestiones restantes. Era éste el iracundo poeta de los himnos y de las tragedias revolucionarias, José María Chenier, completamente olvidado hoy, pero en su tiempo mucho más célebre que su glorioso hermano. Apartando la comparación que tanto le daña, no puede menos de reconocerse en José María Chenier (a quien sus furores de sectario y su hinchazón declamatoria hacen poco simpático) condiciones literarias no vulgares, así para el cultivo de la sátira política, en que mostró cierta amarga y viril elocuencia (de que también está impregnada su misantrópica tragedia de *Tiberio,* donde el odio contra Napoleón le hizo encontrar a veces el pincel de Tácito), como para la función noble y serena de la crítica. No es aventurado decir que hubiera sido crítico eminente si hubiese tenido una estética menos anticuada y menos estrecha. Pero era volteriano empedernido, y aunque fuese muy capaz de hacer justicia a sus adversarios filosóficos y políticos, no entendía de tolerancia alguna con los innovadores literarios, y hasta en el inofensivo Marmontel veía prevaricaciones contra la ortodoxia clásica. No hay más que leer su *Cuadro de la Literatura Francesa después de 1789,* para convencerse de esto. Allí José María Chenier no tuvo inconveniente en reparar todas las injusticias y diatribas de sus primeros tiempos, y en apreciar con inteligente mesura a sus mayores enemigos personales, haciendo resaltar en sus

obras todo lo que le parecía digno de alabanza. Hemos visto que transigió hasta con La Harpe, después de haberse llenado uno y otro de injurias; y supo dar grande ejemplo de nobleza y rectitud, proponiendo el *Liceo* de su adversario como la obra más digna de premio entre cuantas había producido aquel período literario. Pero aunque sea cierto, para honra suya, que José María Chenier, cuando escribía de crítica formalmente, podía sin esfuerzo dejar a un lado todos sus rencores personales y de partido, no lo es menos que le era enteramente imposible renunciar a las preocupaciones literarias tan hondamente arraigadas en su ánimo hasta constituir segunda naturaleza. Podía transigir con los católicos y con los monárquicos, pero nunca con el romanticismo. Casi todos los innumerables autores citados en su cuadro literario (que redactó en 1808, como Secretario de la Academia Francesa), salen bien librados de su pluma, con haberlos muy obscuros e insignificantes; para casi todos hay algún grano de incienso; sólo dos o tres nombres están exceptuados de esta universal benevolencia; verdad es que estos nombres son Chateaubriand, Bonald, Mad. de Staël misma, que está elogiada, pero con frialdad y con muchas restricciones. En ese año 1808, memorable en la historia de la crítica por las *Lecciones* de Guillermo Schlegel, José María Chenier, hablando en nombre de la Academia Francesa, no manifiesta el menor presentimiento de la inminente revolución literaria.

Llega uno a sospechar que le eran desconocidos hasta los versos de su propio hermano, puesto que ni siquiera le nombra. En filosofía no ve nada más allá del análisis de Condillac y su *bella teoría* de la estatua animada; la *Ideología* de Destutt-Tracy le parece un monumento. Los principios de la poética nueva tienen virtud de exasperarle. "Nunca se podrán adoptar en Francia —dice—, sino cuando se haya convenido en olvidar completamente la lengua y las obras de los clásicos."

Pero con todas sus intransigencias teóricas, José María Chenier, que para su tiempo era casi un erudito, tuvo el mérito de inaugurar públicamente la enseñanza de la literatura francesa de la Edad Media, dando en el Ateneo un curso sobre ella durante los años 1806 y 1807. De este curso no quedan más que fragmentos, publicados en 1818; pero, tales como son, arguyen un estudio de la materia mucho más formal que el que hizo Villemain bastantes años después. No se puede negar que los románticos trajeron el sentimiento de simpatía hacia la Edad Media; pero, en cuanto al reconocimiento positivo de ella, habían hecho infinitamente más los grandes investigadores del siglo XVIII, especialmente los Padres Benedictinos de la Congregación Maurina, y el laboriosísimo Lacurne de Sainte-Palaye; y mucho hicieron también a principios de nuestro siglo algunos rezagados de la Enciclopedia, como Daunou y Guinguené: Daunou, que, a pesar de ser un fraile após-

tata, conservó las tradiciones científicas y el método severo y concienzudo de los antiguos Padres de San Mauro, y pudo continuar sin desventaja el gran monumento de la *Historia literaria de Francia,* gloria principal de la erudición de nuestros vecinos; Guinguené, cuya extensa *Historia literaria de Italia,* continuada por Salfi (1811 a 1819), es hoy mismo obra utilísima, independiente de la de Tiraboschi, y que en cierto modo la completa. Ni Tiraboschi, ni Guinguené son, en rigor, críticos estéticos; pero Tiraboschi se limita a acumular con extraordinaria diligencia gran número de hechos, sin exponer el contenido de obra alguna ni formular apenas juicio propio sobre los autores. Además, toma la literatura italiana en sentido vastísimo, en cuanto a la materia y en cuanto al tiempo, incluyendo todas las producciones científicas y artísticas, incluso las que no pertenecen al arte literario; y remontándose además a la literatura latina y a la literatura griega del Mediodía de Italia y de Sicilia. La necesidad de incluir en un solo libro tantas cosas, le hace proceder en muchos puntos con extremada rapidez, y su obra, aunque tan voluminosa, parece deficiente en muchas partes, y, de todos modos, sólo nos da el aspecto exterior de la cultura italiana, y, por decirlo así, el inventario de ella, con más extensión y método que el de una pura bibliografía, pero sin hacernos llegar mucho más adentro. Guinguené circunscribe mejor su asunto: se limita a la lengua italiana

y a las producciones de amena literatura, y en esta parte ahonda mucho más que su predecesor, y presenta gran copia de investigaciones propias. Se le ha acusado de multiplicar los análisis y los extractos, hasta cuando se trata de obras tan conocidas como el *Orlando Furioso;* pero sin que neguemos que algún exceso haya en esto, fácil es disculpar a Guinguené, teniendo en cuenta el tiempo en que escribió, y la absoluta ignorancia que reinaba entre los franceses respecto a las producciones más memorables de otras literaturas. Cuando del curso de La Harpe se pasa al de Guinguené, el ánimo se ensancha, y parece que entramos en un mundo distinto. Guinguené, a su modo, fué gran iniciador, y la misma prolijidad con que expone los argumentos de los poemas y de las novelas, y busca y escudriña su genealogía, le saca del vulgo de los críticos de su tiempo, atentos sólo a la consideración retórica, y le pone entre los del nuestro, que dan principal importancia al elemento histórico. Como ellos, Guinguené es tímido, demasiado tímido en apreciaciones estéticas, y sumamente escrupuloso en todas las cuestiones de hecho. No deja tampoco de enlazar los fenómenos literarios con la historia general, si bien en esta parte los resabios de su educación volteriana le impiden, como se lo impidieron luego a Sismondi sus preocupaciones calvinistas, penetrar en el verdadero espíritu moral del pueblo italiano, y hacer justicia a sus antiguas instituciones. En la parte pura-

mente literaria, Guinguené es empírico todavía más que clásico, y ni se entusiasma ni se enoja mucho con nada, porque lo bueno y lo malo le parece igualmente curioso: estado de ánimo al cual solemos propender los bibliófilos. Pero este empírico indiferente contribuyó a su manera a acelerar la emancipación literaria, dando a conocer a los franceses innumerables producciones de un arte nuevo, y, sobre todo, la *Divina Comedia,* que él puede decirse que reveló a sus compatriotas. Su obra, además del mérito intrínseco, tiene la grande importancia de ser el primer libro formal de literatura extranjera que se publicó en Francia (1). No se olvide que pertenece a aquellos tiempos en que La Harpe podía escribir impunemente que Dante, Petrarca y Boccaccio habían florecido *¡en tiempo de la toma de Constantinopla!*

Y, sin embargo, también la enseñanza de La Harpe tuvo oportunidad, no sólo por la valerosa franqueza con que expuso siempre su parecer, y por la reacción que promovió contra lo que llamaba el vandalismo de la lengua revolucionaria, sino porque en su curso comienza esa serie de elegantes lecciones de vulgarización en que luego descolló Villemain, y después de Villemain, Saint-Marc Girardin y

---

(1) *Histoire de la littérature d'Italie, par P. L. Guinguené, de l'Institut de France. Seconde édition, revue et corrigée sur les manuscrits de l'Auteur, ornee de son portrait, et augmentée d'une notice historique, par M. Daunou.* París, 1824, 9 volúmenes.

tantos otros. La Revolución había destruído el antiguo organismo universitario, y los estudios yacían en la mayor postración, cuando La Harpe subió por segunda vez a su cátedra del Liceo, y empezó a profesar literatura para todo el mundo. No le preocupó la erudición, pero sí la educación literaria de su auditorio; y, al hacerla, hizo también con brillantez y animación el testamento de la escuela antigua.

¡Qué inferiores aparecen a él los que pudiéramos llamar *críticos oficiales* de la era napoleónica, los que ejercían su temido magisterio en las columnas del *Diario de los Debates* (entonces *Diario del Imperio*), Feletz, Geoffroy, Hoffman, Dussault! (1). Lo mejor que se ha podido decir de ellos es que desempeñaron con cierta honradez y cierto buen sentido la policía de la república de las letras. Pero ¡qué tono tan seco y desabrido! ¡Qué falta de amplitud en las ideas y de amenidad en el estilo! ¡Qué especie de crítica tan pedantesca y grosera, hasta cuando tiene razón, como la tuvo sin duda Geoffroy en su campaña contra el teatro de Voltaire, contra la moral de Rousseau y contra las débiles producciones de los rezagados del siglo XVIII! Geoffroy, además, era de los críticos que en nombre del buen gusto andan amotinados contra todo rudimento de urbanidad: pretendía que era *enervar* la crítica literaria el abstenerse de expresiones

(1) Véase sobre estos críticos un artículo demasiado benévolo de Sainte-Beuve, en el tomo I de las *Causeries du Lundi*.

injuriosas, y nunca creía haberlas encontrado "bastante innobles y triviales", para explicar la "bajeza" de ciertas cosas de que se veía precisado a hablar. Llamar a los autores que criticaba "renegados, parásitos, perturbadores de las leyes, charlatanes despreciables, insignes falsarios, mentirosos desvergonzados", era en él estilo ordinario. Los otros críticos son mucho menos brutales, más cultos y urbanos, especialmente Hoffman y Feletz, pero quizá más destituídos que Geoffroy del sentimiento de la alta poesía, quizá más rutinarios que él y más hostiles a todo cambio de gusto. Bien lo prueban la acerba crítica que hizo Hoffman de *Los Mártires* de Chateaubriand, y el calor con que rechazó la avenencia propuesta por Benjamín Constant en el prólogo de su traducción del *Wallestein*. "No; de ningún modo —exclamaba este Hoffman, a pesar de su apellido tudesco—, no hay transacción posible entre nosotros y los bárbaros: descender a una concesión es rebajarnos a un matrimonio desigual, es perder nuestras cualidades, sin apropiarnos las de la Melpómene germánica: no caigamos en la necedad de hacernos alemanes." Llamaba a los románticos "iconoclastas que vienen a destrozar las estatuas de nuestros antiguos poetas", y los comparaba con aquellos libertinos de Roma, que "abandonaban el templo de la Venus Urania para adorar a las inmundas diosas Cotyto y Volupia". Dussault decía del libro *de la Literatura* de Mad. de Staël, que sería preciso escribir treinta volúmenes para

notar todos sus errores, y que merecía ser convertido en papel de estraza. Júzguese qué escándalo produciría entre estos críticos la *Comparación de las dos Fedras,* que Guillermo Schlegel lanzó en París y en francés, en 1807. En poco estuvo que no despedazasen al pobre autor alemán como las Bacantes a Orfeo. El gusto personal de Napoleón por las pomposidades de la tragedia clásica y la circunstancia de ser enemigos políticos suyos los dos grandes escritores que iniciaban el movimiento literario de nuestro siglo, contribuyó poderosamente a mantener los espíritus en aquella servidumbre añadida a tantas otras. La mano de hierro del déspota pesaba sobre la conciencia literaria no menos que sobre la conciencia política, y una turba de escritores mercenarios se encargaba de inmolar a la vanidad pedantesca del gran capitán metido a crítico toda obra en que centellease la luz del ingenio libre.

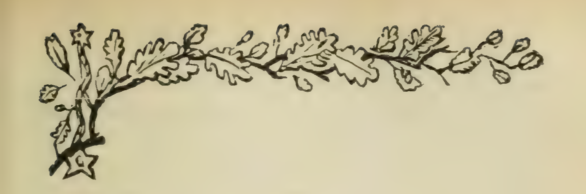
El olvido más completo pesa hoy sobre todos los intolerables pedagogos que en esta época empuñaron *el cetro* o *la férula* de la crítica. Sólo se ha salvado de este olvido un humanista, entonces muy joven, relegado a la última plana del periódico oficial, donde modestamente publicaba deliciosos fragmentos de erudición clásica, empapados de cierto perfume de aticismo y de chistosa e inocente malicia. Al pie de estos artículos aparecía una *omega,* la última de las letras del alfabeto griego, así como el autor parecía ser el último de los huéspedes de aquella casa. Pero entonces se vió

cumplido una vez más que los últimos serán los primeros. Los artículos de Boissonade se han coleccionado en nuestros días, y la colección se lee con singular deleite, no sólo porque es un repertorio de curiosidades amenas, sino por el tacto, la mesura, la sobriedad, el buen gusto circunspecto y fino de que estuvo dotado aquel insigne maestro de las letras griegas, que no fué ciertamente gran filólogo si se le compara con los de Alemania, pero que tuvo el raro don de hacer atractiva y simpática en alto grado su enseñanza y de promover en su pátria un renacimiento de los altos estudios; y esto porque tuvo otro don todavía más raro, el de conocerse a sí mismo y no empeñarse en empresas superiores a lo que él llamaba, en su latinidad mimosa y llena de diminutivos, *ingeniolum meum tenue* (1). De aquí su predilección como editor y comentador por los autores obscuros, por los sofistas de la decadencia, por los bizantinos, que imponían obligaciones menos duras que los verdaderos clásicos y le servían de pretexto para los escarceos y travesuras sabias de sus *notulae*. Nunca hubo cultivador más asiduo de la *micrografía* literaria.

Hemos recorrido, aunque rápidamente, la literatura del Imperio, que fué a modo de un momento de tregua o de espera en la ya inminente evolución artística. Hubiéramos podido

(1) J. F. Boissonade: *Critique littéraire sous le premier Empire, publiée par F. Colimcamp, professeur à la faculté des Letres de Douai.* París, Didier, 1863. Dos gruesos volúmenes.

añadir algunos síntomas de menor importancia: las traducciones de novelas inglesas; corriente que, a la verdad, no se había interrumpido desde los tiempos del Abate Prevost, y que muy pronto iba a aumentarse con las de Walter Scott: el aplauso y boga que alcanzaba el melodrama popular, representado por Alejandro Duval, que entendía muy bien la mecánica del teatro; algunos desdichados engendros de novela caballeresca y sentimental, debidos especialmente á la pluma de mujeres (madame Cottin, Mad. de Genlis...), a las cuales puede añadirse el nombre del Vizconde D'Arlincourt, que tuvo sus horas de celebridad, aunque hoy nadie le soporte: las rapsodias épicas de Creuzé de Lesser, que cantó la caballería en un poema de 50.000 versos, dividido en tres partes: *Amadís, Roldán* y *Los caballeros de la Tabla Redonda;* la recrudescencia del ossianismo en los poemas de Baour-Lormian, patrocinados por Napoleón mismo, y hasta la especie de ternura bastante irracional con que se pronunciaba y se ponía en música la palabra *trovador,* que, juntamente con las de *ermitaño, castellana* y *astrólogo,* resumía para las gentes de entonces toda la Edad Media. Pero es hora ya de despedirnos de obscuras medianías y contemplar frente a frente a los dos grandes innovadores literarios de esta era, y a otros ingenios no tan grandes pero sí muy distinguidos, que, en mayor o menor grado, contribuyeron a la transformación crítica, cuyos antecedentes hemos venido investigando.



II

LOS INICIADORES

MAD. DE STAËL, CHATEAUBRIAND Y SUS RESPECTIVOS GRUPOS.

Por el fondo de sus ideas y por su primera cultura, Mad. de Staël (1) pertenecía aún al siglo XVIII. Se había educado en el sentimentalismo de Rousseau, y su primer ensayo crítico fué una especie de himno en alabanza de aquel gran dominador de las imaginaciones de su tiempo. Este primer fondo no desaparece nunca, ni en el carácter ni en los escritos de Mad. de Staël. Su

(1) *Œuvres complètes de Mme. la Baronne de Staël Holstein*: París, Didot, 1843, tres tomos 4.º En el tomo I pueden verse las *Cartas sobre el carácter y escritos de Juan Jacobo Rousseau*, el *Ensayo sobre las ficciones,* el libro *De la influencia de las pasiones en la felicidad de los individuos y de las naciones,* el de *La Literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales* y la novela *Corina,* en que tienen especial interés para nuestro objeto los libros V, VI, VII, VIII y IX, que tratan de la literatura y de las artes en Italia. *La Alemania* está en el segundo tomo.

Es imposible recordar todo lo que se ha escrito acerca de Mad. de Staël. Nos limitaremos a mencio-

sensibilidad, que era muy real, pero también muy estrepitosa, y que ella además violentaba y excitaba artificialmente a ejemplo de su maestro, es el numen inspirador de las cartas de *Delfina,* del libro acerca *del influjo de las pasiones* y de cuanto pensó y escribió Mad. de Staël antes de sus viajes por Italia y Alemania. Aun en las producciones de su madurez se siente el contagio de la *Nueva Eloísa,*

---

nar las lecciones 59 y 60 del curso de Villemain sobre el siglo XVIII, el extenso estudio de Sainte-Beuve en los *Portraits de Femmes,* dos artículos del mismo en el tomo II de los *Nuevos Lunes,* y por incidencia en otras muchas partes, especialmente en el tomo XII de los mismos *Nuevos Lunes,* y en el libro acerca de *Chateaubriand y su grupo literario.* Sainte-Beuve es, sin duda, quien más a fondo ha comprendido el espíritu y el carácter de Mad. de Staël; pero todavía puede leerse con interés un reciente estudio de E. Faguet, publicado en la *Revue des Deux Mondes.* Véase además E. Caro, *La fin du dix-huitième siècle,* tomo II, págs. 119 a 189, donde se contienen interesantes detalles sobre Mad. de Staël y sus amigos; P. Albert, *Les Origines du Romantisme,* pág. 191; Merlet, en su obra ya citada sobre la literatura de la época imperial, y, en suma, todos los que más o menos han discurrido sobre el movimiento de las ideas literarias en nuestro siglo, especialmente Brandes. Es riquísima fuente de noticias el libro de lady Blennerhasset, *Frau von Staël* (Berlín, 1888 y 89), traducido al francés por Dietrich con el título de *Mad. de Staël y su tiempo.* Escrito ya este artículo, llega a mis manos otro interesante estudio de Alberto Sorel (*Mad. de Staël*), que forma parte de la serie de biografías titulada *Les Grandes Ecrivains Français.*

que nunca llegó, sin embargo, a perturbar por completo la sana y generosa naturaleza de Mad. de Staël, aunque la condujese con frecuencia a la declamación y al énfasis. La tendencia disolvente y anárquica del individualismo de Rousseau se vió además contrastada en el ánimo de nuestra escritora por el espíritu positivo, filantrópico y religioso de su padre Necker, a cuya memoria tributó siempre verdadero culto. Necker no era grande hombre, ni aun como hacendista, pero conservaba mucho de la rígida disciplina moral de los calvinistas de Ginebra, y su libro *sobre la importancia de las opiniones religiosas* prueba que se preocupaba del problema teológico más de lo que era costumbre entonces, y que, no sólo por razones de moral social, sino por sentimiento íntimo, estaba más próximo al cristianismo que al frío deísmo de su época. Estos gérmenes, sembrados à tiempo en el ánimo de su hija, mantuvieron siempre en ella una ardiente y sincera exaltación espiritualista, que con el transcurso de los años fué adquiriendo más sólida consistencia y acercándose más a la creencia positiva, si bien nunca pasó de cierto cristianismo humanitario con algunos reflejos de teosofía alemana. Del siglo XVIII recibió además Mad. de Staël la única doctrina de sabor un tanto religioso que encerraba aquella filosofía, la creencia en el progreso y perfectibilidad humana, que fué el primero y principal artículo de su fe social y filosófica, y el sostén y fundamento de su inquebrantable optimismo,

no menoscabado ni por el tumulto de la Revolución ni por las tiranías del Imperio.

Mad. de Staël había nacido para reina de salón y lo fué desde sus primeros años. Aunque discípula de Juan Jacobo, carecía de todo amor a la naturaleza, y no podía vivir sino en medio del choque de las ideas y en el tráfago mundano. Aun en sus destierros encontró siempre modo de reunir en torno suyo una porción de espíritus selectos que vivían en íntima comunicación con el suyo, y excitaban la energía de su pensamiento, que, por ser al fin pensamiento de mujer, necesitaba siempre ajeno estímulo que despertase sus fuerzas latentes. La capacidad receptiva del espíritu de Mad. de Staël no tenía límites; y era singular su virtud para transformar en idea propia y vivificar con su propio calor cuanto oía. Rápidamente se hacía cargo de lo esencial de un sistema, y en brillante improvisación lo devolvía a su auditorio extasiado. Decían los que la conocieron que sus escritos no eran ni sombra de su conversación; pero ¿qué son sus escritos sino conversaciones trasladadas al papel con el mismo ardor de producción instantánea, con la misma sucesión rápida de afectos y de ideas que pasaban por su espíritu, dejando un rastro luminoso? Corina improvisaba siempre, y por lo mismo que no tenía mucho artificio de estilo, puso en sus obras toda la vida que reinaba en sus palabras, y aquella extraña y deliciosa mezcla de reflexión y de petulante ligereza, de afectación y de candor que en ella había, y que

parece inseparable del alma femenina tal como la presenta la sociedad en sus tipos más refinados y selectos.

Tal fué esta mujer, que después de haber encantado a sus contemporáneos y de haber sido por muchos años la gran sacerdotisa del ideal, todavía influye en nosotros, si no por sus libros apenas leídos ya, por el jugo y la medula que estos libros contenían, y que se ha incorporado de tal modo con la cultura moderna, que muchos que no han leído página alguna de esas obras, están penetrados y saturados de su espíritu, y, en rigor, podrían adivinarlas. Todo el mundo es plagiario de madame de Staël sin saberlo. El espiritualismo y el liberalismo de este siglo han estado viviendo a los pechos de esa madre Cibeles, que Enrique Heine llamaba, con perversa intención satírica, *la abuela de los doctrinarios.*

Quizá la razón de esta universal influencia deba buscarse en que Mad. de Staël presenta combinadas todas las ideas de los diversos medios intelectuales que recorrió: las de su padre, las de Rousseau, las de Condorcet, las de Schiller, las de Schlegel, las de Benjamín Constant, las de Sismondi. Todo el mundo influyó en ella, pero ella conservó siempre su originalidad y dió en Francia el primer modelo de simpatía universal e inteligente hacia todas las manifestaciones del arte y del espíritu filosófico. Hizo el descubrimiento de Italia y el descubrimiento de Alemania, dos grandes conquistas para el romanticismo. No diremos que su Italia sea

más verdadera que la muy divertida Italia del presidente De Brosses, única que los franceses del siglo XVIII conocían; pero es verdadera de otro modo más ideal y elevado. Mad. de Staël no tenía en muy alto grado el sentimiento de la belleza plástica, y en esto no aventaja mucho al erudito y cínico Presidente, pero tenía el presentimiento de la emoción artística, lo cual ya es algo, aunque no sea la emoción misma, que es mucho menos vulgar de lo que suele creerse y afectarse. Mad. de Staël, no obstante haber compuesto dos novelas, nunca pasó del *dilettantismo* artístico: no era artista en el rigor de la palabra, a pesar de la opinión, siempre formidable, de Sainte-Beuve, que sostiene lo contrario, apoyándose cabalmente en el libro de *Corina*, que llama "un poema inmortal". El libro es ciertamente de los que parecen destinados á vivir, aunque ya muchos de sus encantos resultan bastante marchitos; pero no vivirá a título de poema, sino de conversación elegante y animada sobre Italia. Y sobre Italia hemos leído, después, tales maravillas, que *Corina*, vista hoy, y admirando, como es justo, la noble pureza de sus líneas, resulta un cuadro muy apagado de color, y de luz tan tibia y mortecina, que más bien parece la modesta luz de Coppet, filtrada entre nieblas grises, que no la radiante y triunfadora luz del cabo Miseno ni del *Agro Romano*. Mad. de Staël había recibido altísimos dones intelectuales, y podía simular hasta los que la faltaban; pero vivió demasiado en escena para que la fuera posible

recogerse nunca en la pura contemplación estética. Hasta en literatura solía entusiasmarse con el entusiasmo ajeno. Su organización viva y nerviosa sentía la sacudida eléctrica del arte; pero la sentía casi siempre de rechazo, y la devolvía en el momento mismo, sin pausa alguna de recogimiento ni de silencio. Todas sus admiraciones son sinceras, pero hay casos en que no lo parecen. Su misma rapidez de comprensión era el mayor enemigo de su talento critico y de su profundidad filosófica. Como realmente veía bien las cosas en el primer momento, no solía pasar de esta superficial consideración, y cuando llegaba más adentro era por un prodigioso instinto de adivinación, del que ella propia no se daba cuenta, y del que hay en su libro *De Alemania* ejemplos que verdaderamente suspenden y maravillan. Por otra parte, la educación social había desarrollado en ella grandemente la aptitud para todas las delicadezas del análisis psicológico, y como al mismo tiempo era mujer vehemente y apasionadísima, esta mezcla de psicología y de pasión da a sus novelas interés tan penetrante, que apenas deja percibir lo mucho que les falta bajo el concepto imaginativo. Y, sin embargo, basta comparar *Delfina* con *Julia,* para comprender que Rousseau era artista (sea cualquiera el juicio que formemos de su arte) y que Mad. de Staël no lo era, aunque fuese una inteligencia cien veces más abierta y más simpática que su detestable modelo.

Pero, artista o no, Mad. de Staël fué gran

iniciadora, y si no llegó a la tierra de promisión, a lo menos alcanzó a verla desde la montaña. Es fácil reirse hoy de su turbante, de su rama de laurel y de sus viajes de *sultana del pensamiento.* Enrique Heine escribió sobre esto algunas de sus mejores páginas. Cada época tiene sus ridiculeces, y no serán pequeñas las que en nosotros descubran los venideros. Es cierto que el tipo de hombre de letras, durante el primer tercio de nuestro siglo, adoleció constantemente de cierta afectación y falsedad, de cierta *pose* y aparato teatral, que en Chateaubriand, en Byron y en otros muchos llega a ser intolerable. No sostendremos que Mad. de Staël estuviese enteramente inmune de tal artificio que aspiraba a convertir la vida en una representación amañada para el efecto; pero dentro de su época, puede sostenerse que tuvo sinceridad y sencillez relativas. A esto contribuyó la elevación de su pensamiento político y la firmeza de sus aspiraciones sociales. Ellas le dictaron su tratado *De la literatura* (1800), que pertenece más bien a la filosofía de la historia que a la preceptiva literaria; pero que en esta misma hizo una profunda revolución, siendo en rigor el primer libro crítico que en Francia se escribió con espíritu moderno, y la primera aplicación sistemática del principio de perfectibilidad, vislumbrado por Perrault en el siglo XVII y definitivamente formulado por Condorcet en su famosa *Esquisse,* que estaba en el apogeo de su celebridad cuando Mad. de Staël tomó la pluma para examinar cuál ha

sido la influencia de la religión, de las costumbres y de las leyes en la literatura, y recíprocamente cómo ha influído la literatura en la religión, en las leyes y en las costumbres. No se trata, por consiguiente, de una poética nueva, sino de un ensayo de explicación de las causas morales y políticas que modifican el espíritu literario. Este punto de vista de madame de Staël no debe olvidarse nunca, si hemos de comprender el verdadero carácter de su libro, que sólo toca al arte de un modo secundario, y sólo influyó en el romanticismo por camino indirecto. Chateaubriand y Víctor Hugo eran poetas, y procedieron por motivos principalmente estéticos: Mad. de Staël, no lo era, y procedió por motivos principalmente sociales. Después de las catástrofes de la Revolución francesa, quiso llamar los espíritus á una nueva literatura que respondiese a un estado social en gran parte nuevo, y formuló, aunque de un modo vago, el programa de esta literatura republicana, que en rigor no llegó a existir, por haberse sobrepuesto a ella el movimiento de reacción cristiana y caballeresca, que Mad. de Staël no contrarió, pero que tampoco favoreció plenamente. Su espíritu flotaba entre los nuevos ideales y las reminiscencias del siglo XVIII. Estas predominan en el libro *De la literatura;* los otros, en el libro *De Alemania*. Pero aun en el primero hay muchas cosas que ningún hombre del siglo pasado hubiera escrito. El siglo XVIII creyó en el progreso científico, y hasta soñó con la po-

sibilidad de eternizar la vida, no ya la colectiva, sino hasta la individual; pero no creyó en el progreso artístico y respetó siempre los que tenía, bien o mal, por tipos inmutables del arte. Mad. de Staël da un paso más e intenta explicar "cómo las facultades humanas se han desarrollado gradualmente merced a las obras maestras de todo género que se han compuesto desde Homero hasta nuestros días"; "dar cuenta de la marcha lenta, pero continua, del espíritu humano en la filosofía, y de sus triunfos rápidos, pero interrumpidos, en las artes" El don poético no se considera ya como exclusivo de ciertas épocas y razas privilegiadas, sino como don universal del género humano; y con esto sólo, el horizonte de la consideración crítica se ensancha hasta convertir la antigua literatura preceptiva en ciencia de las literaturas comparadas y en rama principalísima de la historia. "Observando las diferencias características que se notan entre los escritos de los italianos, de los ingleses, de los alemanes y de los franceses, creo poder demostrar—dice Mad. de Staël—que las instituciones políticas y religiosas han tenido la mayor parte en estas diversidades constantes." Todo esto nos parece hoy un lugar común, que de puro evidente resulta superfluo, pero en 1800 era novísimo: sólo nuestros jesuítas Andrés y Arteaga lo habían formulado claramente; pero es sabido que los libros españoles no tenían ni tienen eco alguno en Francia.

Hay en la *Literatura* de Mad. de Staël una

parte que pudiéramos decir *parenética* o exhortatoria al estudio de las letras por sus relaciones con la virtud, con la gloria, con la libertad y con la dicha humana; otra parte histórica que comprende un rápido análisis moral y filosófico de las literaturas griega y latina, algunas consideraciones elevadas, y para entonces poco vulgares, sobre el establecimiento de la religión cristiana, sobre la invasión de los pueblos del Norte y sobre el Renacimiento; algunos juicios extraordinariamente superficiales sobre las literaturas italiana, inglesa, alemana y francesa: y, por último, una parte que pudiéramos decir hipotética o conjetural, sobre la literatura del porvenir, sobre "lo que deben ser y serán las letras, si algún día llegamos a poseer la moral y la libertad republicanas". No se olvide que esta obra fué pensada y escrita en tiempo del Directorio.

La parte histórica no tiene de notable más que el intento. "Mostrar el carácter que tal o cual forma de gobierno imprime a la elocuencia, las ideas de moral que las diversas creencias religiosas desarrollan en el espíritu humano, los efectos de imaginación que produce la credulidad popular, las bellezas poéticas que dependen del clima, el grado de civilización más favorable al apogeo o a la perfección de la literatura, los diferentes cambios que ha introducido el modo de vivir y la condición social de las mujeres antes y después del establecimiento del Cristianismo, en suma, *el progreso universal de las luces por el simple efecto*

de la sucesión de los tiempos", era, sin duda, un plan grandioso y hasta cierto punto nuevo (1); pero Mad. de Staël no tenía fuerzas ni preparación suficiente para realizarle. No sabía griego y sabía muy poco latín; no podía juzgar de las literaturas antiguas, sino muy imperfectamente y de segunda mano. De las lenguas modernas sólo conocía en aquella fecha el inglés, y sólo de los ingleses y de los franceses habló con verdadero conocimiento de causa y penetración de sus peculiares condiciones. Pero sería ridículo juzgar la obra de Mad. de Staël como si fuese un libro de erudición; Mad. de Staël leía poco, escribía de prisa y recibía casi todas sus ideas por medio de la conversación; lo extraño es que no cayera en errores todavía más graves. Muchos de los que cometió ya fueron notados por los críticos de su tiempo. Fauriel, que estaba más adelantado que ninguno de ellos, y que había leído los *Prolegómenos* de Wolf, se admiró de que la egregia escritora comenzase admitiendo sin la menor duda ni discusión la personalidad de Homero, y que descartase con tanto desenfado todas las gravísimas cuestiones relativas al origen de las sociedades y a la formación de las lenguas.

No digamos nada de la preferencia dada a los latinos sobre los griegos bajo el aspecto

(1) Salvo el ejemplo del insigne Jesuíta español, autor *Dell'Origine, Progressi et stato attuale d'ogni letteratura.*

filosófico, que ciertamente parece el más inesperado aspecto tratándose del genio romano. Mad. de Staël tuvo siempre noción bastante confusa de lo que es filosofía; y además, la idea de la *perfectibilidad* la extraviaba como a tantos otros, llevándola a violentar los hechos para encontrar la confirmación de su sistema en todas partes. Procedía en esto con toda la intrepidez de su juvenil ignorancia. "Sócrates y *Platón* se ocuparon *únicamente* en los preceptos de la virtud; Aristóteles hizo dar un paso inverso a la ciencia del análisis." Esto es todo lo que dice del desarrollo filosófico de los griegos; que, según ella, es *muy fácil de seguir.* Los griegos eran "cabezas ardorosas, en que todo se confundía; los placeres, la voluntad de los dioses, los deberes del hombre...; entendían por virtud el arte de triunfar en las carreras de los juegos olímpicos... Todo les apartaba de la meditación...; *tenían pocas ideas filosóficas*". Las tragedias griegas le parecen muy inferiores á las modernas, porque "el talento dramático consiste en el profundo conocimiento de las pasiones, y bajo esta relación la tragedia ha debido seguir los progresos del espíritu humano". No hablemos de la comedia: "aunque un Molière hubiese vivido en Atenas, no habría podido adivinarla". Aristófanes "no tenía el instinto de las *conveniencias* que hay que observar (en la *rue du Bac,* sin duda); reproducía algunos chistes populares, algunos contrastes de invención común y de expresión grosera". Los filósofos griegos no

son más que "oradores elocuentes sobre ideas abstractas". Sin duda las ideas abstractas no pertenecen a la filosofía: en esto Mad. de Staël era todavía hija del siglo XVIII. "La Metafísica, que no tiene los hechos por base ni el método por guía, es lo más *fatigoso* que se puede estudiar." Plutarco resulta colocado sobre todos los historiadores griegos por la circunstancia de ser el último y de pertenecer a *una edad más avanzada del espíritu humano.* Con extraordinaria sorpresa aprende uno que "la literatura latina es la única que ha empezado por la *filosofía*". Mad. de Staël va convirtiendo sucesivamente en filósofos y en pensadores a todos los poetas latinos, incluso Ovidio. La idea de la *perfectibilidad* tiene que cumplirse a todo trance: "hay más ideas delicadas y *nuevas* en el tratado de Quintiliano sobre el arte oratorio que en los escritos de Cicerón sobre el mismo asunto". "Yo pienso —dice malignamente Villemain—que Mad. de Staël había gastado poco tiempo en leer a Quintiliano."

La misma petulante ligereza en materia de literatura moderna. Los italianos "no son ni moralistas ni filósofos". En España "el poder real y la superstición han ahogado todos los géneros de gloria, y no han dejado al pensamiento ningún medio de librarse de su yugo". Con esto se libra Mad. de Staël de estudiar ni a los italianos ni a los españoles. Todo lo que sabe del poema de Camoens, es que "hay en él un fantasma que prohibe à los portu-

gueses la entrada en el mar de las Indias". Otras afirmaciones ni siquiera se entienden. "Italia sacó de España el género oriental, que los moros habían introducido y que desdeñaban los españoles." Por supuesto, Mad. de Staël cree en el falso Ossián con todas las potencias de su alma: le pone enfrente de Homero, y hace descender de ese fantasma toda la literatura del Norte. No hablaremos de la literatura alemana, porque en esta parte madame de Staël corrigió más tarde brillantemente todos sus yerros. En 1800 podía escribir impunemente que "el libro por excelencia que poseen los alemanes es *Werther*". Era, en efecto, él único que ella conocía, y ningún francés estaba más adelantado.

Si sólo esto contuviera el libro *De la literatura,* razón habría para dejarle a un lado como obra de una *bas bleu* insubstancial y pedante, pero tal sentencia parecerá el colmo de la injusticia a quien fije la atención en la parte dogmática del libro, en lo que Mad. de Staël puso de su propio fondo. Tal es, por ejemplo, la ingeniosa distinción que, para justificar de algún modo su teoría del progreso artístico, hace entre la poesía de imágenes y la poesía de sentimientos, considerando la primera como más propia de las edades primitivas y de la fantasía espontánea, y la segunda como propia de las edades cultas y reflexivas. Pero nada tan digno de alabanza como la valentía y el alto espíritu con que Mad. de Staël emprende, en nombre de la ley del progreso, la rehabili-

tación histórica de la Edad Media, rompiendo en esta parte antes que nadie con la tradición del siglo XVIII. "Hay en la historia más de diez siglos durante los cuales se cree generalmente que el espíritu humano ha retrocedido. Sería una fuerte objeción contra la ley del progreso el que por tan largo curso de años hubiera vuelto atrás la grande obra de la perfección humana; pero esta objeción, que yo miraría como irrefutable si estuviese fundada en hechos, puede refutarse de una manera sencilla. Yo no pienso que la especie humana haya sufrido retroceso durante esa época: creo, por el contrario, que en esos diez siglos se dieron inmensos pasos para la propagación de las luces y para el desarrollo de las facultades intelectuales. Nuevos pueblos entraron a disfrutar de los beneficios del orden social. La invasión de los bárbaros fué sin duda gran desdicha para las naciones contemporáneas de esta revolución; pero las luces se propagaron por virtud de ese mismo acaecimiento." Y prosigue Mad. de Staël haciendo la apología del Cristianismo, "que era indispensablemente necesario para la civilización y para la mezcla de las razas del Norte con las del Mediodía, y que además desarrolló las facultades del espíritu educándole para las ciencias, la metafísica y la moral". De este modo Mad. de Staël volvía contra sus maestros los enciclopedistas el arma de su propia teoría progresiva, dando el primer modelo de esas síntesis históricas brillantes y animadas que tanto abundaron después, y en

las cuales el individualismo de los pueblos del Norte, la exaltación mística, el espíritu caballeresco, la destrucción de la esclavitud, el ennoblecimiento de la condición de la mujer, son elementos esenciales, y a la verdad un tanto manoseados. Pero cuando se los encuentra en Mad. de Staël, en Chateaubriand, en Guizot o en Balmes, el efecto es muy diverso, y se siente aquel género de frescura que acompaña siempre a la primitiva invención.

Mad. de Staël no era todavía cristiana en aquella fecha, pero había roto ya con una parte considerable de las preocupaciones del siglo en que nació, y comenzaba a experimentar aquella sed de lo ideal, que tanto ennobleció su vida; aquella tendencia melancólica, que aun en medio del torbellino del mundo iba cada vez encontrando más lugar en su espíritu. "La tristeza—decía en este mismo libro—me hace penetrar más en el carácter y en el destino del hombre que ninguna otra disposición del alma." De aquí su predilección por la poesía del Norte y el empeño que puso en contraponerla a la del Mediodía en una serie de antítesis que, como todas las de su clase, ni son enteramente falsas ni enteramente verdaderas tampoco, que es el gran escollo de las generalidades históricas, y lo que a la larga las hace tan inútiles. Pero lo que conviene notar sobre todo es el estado de espíritu de Mad. de Staël, que iba a ser pronto el de toda la literatura romántica. "Lo más grande que el hombre ha hecho lo debe al *sentimiento doloroso de lo incompleto de su destino.*"

Nadie hasta entonces había hablado en francés sobre las tragedias de Shakespeare con tanto entusiasmo y tanto conocimiento de causa como Mad. de Staël. Sus observaciones son rápidas, pero casi siempre exactas y alguna vez profundas. Es el trozo más elocuente y acabado de su libro, y tiene, además, capital importancia por su fecha. Desde entonces pudo decirse que la crítica de Voltaire estaba vencida para siempre. Mad. de Staël se atreve ya a elogiar esas "bellezas atrevidas que no caben dentro de las severas reglas de la tragedia francesa". Para ella Shakespeare es el primer escritor que ha pintado el dolor moral en su más alto grado; el primero que ha interpretado el misterioso lenguaje de la locura, trazando "el más bello cuadro de la naturaleza moral, cuando la tempestad de la vida sobrepuja sus fuerzas"; el primero que ha representado bajo todos sus aspectos "la extraña mezcla de movimientos físicos y de reflexiones morales que infunde en nosotros la proximidad de la muerte, sentimiento que los antiguos, o por religión o por estoicismo, rara vez desarrollaban". Sólo él ha sabido hacer teatral la compasión aunque no se mezcle en ella ningún sentimiento de admiración por el que padece; la compasión por todos los seres, aun los más insignificantes, aun los más viles y despreciables. Hasta cuando nos presenta personajes cuyo destino ha sido ilustre, nos interesa en virtud de sentimientos que son meramente naturales. "Las lágrimas que nosotros los franceses concedemos

a los sublimes caracteres de nuestras tragedias el autor inglés las hace correr por el dolor obscuro y desdeñado, por esa serie de infortunios que no se pueden entender en Shakespeare sin saber algo de ellos por la misma experiencia de la vida... ¡Y qué energía en el terror! Pudiera decirse del crimen pintado por Shakespeare lo que la Biblia dice de la muerte, que es *la reina de todos los espantos!*... Las profundidades del crimen se abren á los ojos de Shakespeare y sabe descender al Ténaro para observar los tormentos."

Esta clara comprensión del genio inglés brilla también en el capítulo dedicado a los *humoristas*. Mad. de Staël fué la primera que hizo entrar este vocablo en la lengua de la crítica francesa, e intentó caracterizar el *humour* tal como aparece en los escritos de Fielding, de Swift y de Sterne. Son notables sus consideraciones sobre el carácter particular de la imaginación poética de los ingleses.

¿Qué consecuencias van a salir de aquí, aplicadas a la literatura francesa? Ante todo, Mad. de Staël admira poco el siglo de Luis XIV, salvo bajo el aspecto de la corrección literaria. En cuanto al movimiento de las ideas, le encuentra muy inferior al siglo XVIII. "Por todas partes estaba limitado el horizonte del pensamiento: no se podía seguir una idea en todos sus desarrollos, ni se toleraba ningún análisis en cierto orden de opiniones... La literatura no podía ser una potencia filosófica, porque era un rey

absoluto el que la protegía... Esta literatura, sin otro fin que los placeres del espíritu, no podía tener la energía de la que ha acabado por derribar el trono."

¡Siempre la preocupación del fin social sobreponiéndose en Mad. de Staël a la pura consideración del arte! No por otra razón admira todavía las tragedias de Voltaire, tan llenas de fastidiosas sentencias, y habla, por el contrario, de Racine con sequedad notable. Pero esa misma preocupación la hace ver con claridad suma los fenómenos políticos que influyen más o menos en la transformación literaria. Comprende que la introducción de una nueva clase en el gobierno de Francia ha de producir un efecto algo semejante al de las invasiones bárbaras. "Esta revolución puede a la larga llamar a la civilización una masa mayor de hombres; pero, por muchos años, la vulgaridad del lenguaje, de las maneras, de las opiniones, debe hacer retroceder, bajo muchos aspectos, el gusto y la razón." Pero Mad. de Staël tiene fe inquebrantable en su doctrina del progreso. "El espíritu humano, privado de esperanza en lo por venir, caería en la degradación más miserable." Espera, pues, una evolución en las letras, pero, entendámoslo bien, una *evolución,* no una *revolución* del gusto. "Las delicadezas exageradas de algunas sociedades del antiguo régimen nada tienen que ver con los verdaderos principios del gusto, que son siempre conformes a la razón; *pero se pueden destruir algunas leyes convencionales.*"

Lo que Mad. de Staël recela, sobre todo, con su delicado instinto aristocrático, que tanto contrasta con el fervor republicano que entonces afectaba, es la invasión de la vulgaridad, de la grosería y de la audacia. "Una sencillez noble debe caracterizar, en la república, los discursos, los escritos y las maneras... La nación francesa estaba en algunas cosas demasiado civilizada: sus instituciones, sus hábitos sociales se habían sobrepuesto en demasía a los afectos de la naturaleza... Lo que Licurgo había producido con sus leyes en favor del espíritu republicano, la monarquía francesa lo había operado por el imperio de la preocupación y de la vanidad. El hombre no vivía más que para el efecto. La aplicación constante del espíritu a cosas frívolas, la necesidad del éxito, el temor de desagradar, alteraban o exageraban muchas veces los verdaderos principios del gusto natural; había el gusto de un día, el gusto de una clase, y, finalmente, el gusto que debía nacer del espíritu general creado por semejantes relaciones. El despotismo de la opinión podía dañar al verdadero talento. Esa especie de gusto, más afeminado que delicado, que se ofende de todo ensayo nuevo, de toda disonancia, de toda expresión enérgica, contenía el arranque de las almas. La sociedad en Francia había creado esa tiranía del ridículo, que el hombre más superior no se hubiera atrevido a arrostrar. Es preciso, para dar a los escritos más elevación y a los caracteres más energía, no someter el gusto a los hábitos ele-

gantes y refinados de las sociedades aristocráticas; tal despotismo traería graves inconvenientes para la igualdad política, y aun para la alta literatura. Pero el mal gusto llevado hasta la grosería, ¡cuán contrario también a la gloria literaria, a la moral, a la libertad, a todo lo que puede existir de bueno y de elevado en las relaciones de los hombres entre sí! El mal gusto, tal como le hemos visto dominar durante algunos años de la revolución, no sólo es perjudicial a las relaciones de la sociedad y de la literatura, sino que ataca a la moral misma... El buen gusto debe ejercer una verdadera influencia política."

Mad. de Staël espera de la literatura republicana bellezas más enérgicas, un cuadro más filosófico y más desgarrador de los grandes acontecimientos de la vida. Rechaza, en cambio, toda aquella poesía cínica, frívola y licenciosa que afrentaba la época del Directorio. "Los preceptos del gusto en su aplicación a la literatura republicana son de naturaleza más sencilla, pero no menos rigurosa que los preceptos del gusto adoptados por los escritores del siglo de Luis XIV. En una república, el gusto no puede consistir más que en el conocimiento perfecto de todas las relaciones verdaderas, eternas y profundas de las cosas. La libertad es un estado serio."

Pero todo esto y lo demás que Mad. de Staël consigna sobre la *emulación* propia de los gobiernos democráticos, en contraste con la *protección* de los gobiernos absolutos, sobre la in-

fluencia de las mujeres que cultivan las letras, etcétera, etc., son consideraciones que apenas transcienden del orden moral. Busca uno el programa estético, y no parece. Dudamos mucho de que Mad. de Staël hubiera podido explanarle, porque nunca tuvo el sentimiento de la forma. Aun en el mismo Shakespeare, lo que admira principalmente son bellezas psicológicas y morales. Su primitiva concepción del arte era bastante prosaica. "El *espíritu filosófico que generaliza las ideas y el sistema de igualdad política,* deben dar carácter nuevo a nuestras tragedias. No se ha de imitar la *irregularidad* y la incoherencia de las piezas inglesas y alemanas, sino crear un género nuevo." Pero, ¿qué género es éste? Mad. de Staël habla mucho de sus efectos cívicos, pero no lo define nunca, y sólo indica con la mayor vaguedad posible que puede ser "un género intermedio entre la naturaleza de convención que representan los poetas franceses y los defectos de gusto de los escritores del Norte". Lo único que se saca en claro es la proscripción de la mitología, "que no es para los modernos ni invención ni sentimiento". "Esas formas poéticas, tomadas del paganismo, no son para nosotros más que imitación de imitaciones: es pintar la naturaleza conforme a la impresión que ha hecho en el espíritu de otros hombres. Cuando los antiguos personificaban el amor y la belleza, hacían su idea más sensible, la animaban a los ojos de los hombres que aún no tenían más que una idea confusa de sus propias

sensaciones. Pero los modernos han observado los movimientos del alma con tal penetración, que les basta saber pintarlos para ser elocuentes y apasionados, y si adoptasen las ficciones anteriores a este profundo conocimiento del hombre y de la naturaleza, quitarían a sus cuadros toda energía y verdad." No es ocasión la presente de tratar despacio la grave y complexa cuestión de la mitología en el arte, que tan de plano resolvieron los románticos; pero, ¿no son una muestra del espíritu antipoético de Mad. de Staël las razones que alega en pro de su doctrina? Condenar la mitología en nombre de lo maravilloso cristiano, como lo hizo Chateaubriand, es una doctrina estética. Condenarla, como lo hace Mad. de Staël, fundándose en los progresos de las ciencias naturales y de la filosofía moral, es desquiciar la cuestión, es negar los derechos de la fantasía en nombre del método científico, que nada tiene que ver con ella. En esta parte, Mad. de Staël fué aliada del romanticismo, pero lo fué por razones que nada tenían del espíritu romántico, sino que descendían en línea recta de la prosaica y mecánica filosofía del siglo XVIII, y hasta, si se quiere, tenían sus raíces en el antiguo cartesianismo. En todas sus obras críticas, Mad. de Staël exalta el sentimiento, pero rebaja y deprime la imaginación, que es la facultad poética y romántica por excelencia, la única facultad verdaderamente *desinteresada* de cuantas intervienen en la creación artística. "La imaginación en nuestro siglo—dice—no

puede llamar en su auxilio ninguna ilusión: puede exaltar los sentimientos verdaderos, pero es necesario siempre que la razón apruebe y comprenda lo que el entusiasmo hace amar... Una progresión constante en las ideas, un fin de *utilidad* debe dominar en todas las obras de imaginación... Es preciso *analizar* al hombre y *perfeccionarle*. Las novelas, la poesía, las piezas dramáticas y todos los escritos que parecen no tener otro objeto que interesar, no pueden conseguir este objeto mismo si no llevan una *intención filosófica.*"

Escribiendo tales cosas un año antes de la aparición triunfal de Chateaubriand; exaltando todavía como tipos de poesía descriptiva a Delille, Saint-Lambert y Fontanes; llegando a proscribir de la poesía lo maravilloso, que ella quiere sustituir con el encadenamiento de los fenómenos naturales, Mad. de Staël no salía del círculo tradicional de la poesía *razonable y sensata*. Su doctrina podía ser aceptada sin escrúpulos por los áridos y honrados ideólogos que se reunían en casa de la viuda de Condorcet, los Destutt-Tracy, los Cabanis, los Volney, los Guinguené, los Daunou, representantes de aquella literatura *republicana* que Mad. de Staël presentaba como la literatura del porvenir, y cuya fórmula quizá puede encerrarse en estas palabras suyas: "convertir la literatura en auxiliar de las ideas morales y políticas, en vez de convertir las ideas morales y políticas en auxiliares de la literatura". La literatura, por consiguiente, venía a ser en este sistema un

instrumento de razón y de análisis. Era la misma doctrina que Daunou había proclamado en su discurso inaugural del Instituto Francés (4 de Abril de 1796) (1), y todavía Daunou comprendía el genio literario mejor que Mad. de Staël, cuando con admirable felicidad de expresión recordaba que "aun en las ciencias más severas, ninguna verdad ha brotado de los genios de los Arquímedes y de los Newton sin que interviniera una emoción poética y una especie de estremecimiento vibratorio de toda la naturaleza inteligente". Pero, en substancia, el arte tampoco tenía para él más función propia que servir de vehículo á las verdades morales y prestarles su calor, sacándolas de la generalidad abstracta.

Es cierto, pues, que á Mad. de Staël, precisamente porque no tenía alma de poeta, le faltó, como ha reconocido el mismo Sainte-Beuve tan indulgente con ella, el sentimiento vivo del poder de la imaginación, única fuente que podía regenerar el arte. Por eso su libro *De la literatura* fué estéril en resultados literarios. y Chateaubriand triunfó de él sin grande esfuerzo; porque el Cristianismo es fuente poética aun a los ojos del incrédulo más empedernido, y la teoría de la perfectibilidad no lo es: puede inspirar páginas elocuentes y síntesis deslumbradoras, pero no engendrará nunca la verdadera emoción estética. Si la revolución

(1) SAINTE-BEUVE: *Chateaubriand et son groupe*, I, 55.

literaria hubiese tenido por código el tratado de Mad. de Staël y no *El Genio del Cristianismo,* hubieran llegado a ser una realidad estas palabras que la hija de Necker estampaba al fin de su libro: "La poesía de imaginación no hará ya progresos en Francia: se pondrán en verso ideas filosóficas o sentimientos apasionados, pero el espíritu humano ha llegado en nuestro siglo a un grado tal de madurez, que no permite ni las ilusiones ni el entusiasmo que crean cuadros y fábulas propios para halagar y dominar los espíritus."

De la propia Mad. de Staël decía su amigo Chenedollé que se había pasado diez años enfrente de los Alpes, sin que se le ocurriera una sola imagen, y por cierto que estas palabras suyas no lo desmienten. Pero sería injusto creer que toda su doctrina esté contenida en ese primer libro tan lleno del espíritu del siglo XVIII. Su inteligencia, esencialmente flexible, y abierta á todo rumor nuevo, no dejó de transformarse ni un día solo hasta su prematura muerte, acaecida en 1817. Aun en el estilo ganó mucho. Su obra *De la literatura* está escrita con singular monotonía en medio de la variedad de los asuntos, y con notable abuso de expresiones metafísicas y abstractas. Estos defectos desaparecen o son más raros en *Corina* y en el libro *De Alemania,* y mucho más todavía en sus escritos póstumos de política, que son lo más clásico y magistral que trazó su pluma.

El mismo progreso se nota en sus ideas lite-

rarias. En el prefacio de *Delfina,* novela publicada en 1802, está ya en germen el libro *De Alemania*: "Sólo después de Voltaire se hace justicia en Francia a la admirable literatura de los ingleses; será preciso también que un hombre de genio se enriquezca alguna vez con la fecunda originalidad de algunos escritores alemanes, para que los franceses se persuadan de que hay obras de aquella nación en que las ideas son profundas y los sentimientos están expresados con energía completamente nueva... El gran defecto de que nuestra literatura está amenazada ahora es la esterilidad, la frialdad y la monotonía: el estudio de las obras perfectas, y universalmente conocidas, que poseemos, enseña lo que debemos evitar, pero no inspira nada nuevo; al paso que leyendo los escritos de una nación cuya manera de sentir y de ver difiere profundamente de la de los franceses, el espíritu se excita con nuevas combinaciones, la imaginación se anima con los mismos atrevimientos que condena, tanto como con los que aprueba, y se podría conseguir que el gusto francés, quizá el más puro de todos, adoptase bellezas originales que darían a la literatura del siglo XIX carácter propio. Son grande obstáculo para el desarrollo futuro de las letras francesas las preocupaciones nacionales que impiden a los franceses estudiar ninguna cosa que no sea ellos mismos."

El cosmopolitismo ó exotismo literario, la tendencia a renovar el gusto mediante la imitación de las bellezas nacidas en otras regio-

nes, da un paso más en *Corina* (1807). Hemos indicado ya el punto flaco de este libro, que, por otra parte, los franceses mismos no disimulan. "La Roma de Mad. de Staël—ha dicho Ampère (1)—está *pensada* más bien que *vista*." La vida intelectual y la vida del sentimiento eran tan activas y poderosas en la ilustre escritora que no la dejaban el ánimo libre para reproducir fielmente las realidades exteriores, ya fuesen de la naturaleza, ya del arte. Pero en lo puramente literario comienza a notarse la influencia de los Schlegel, como en la parte artística la influencia de Winckelmann. Hasta de nuestra literatura parece haber adquirido ya algún conocimiento, sin duda en traducciones alemanas, puesto que en una nota cita *El Príncipe Constante,* de Calderón, y observa profundamente que la poesía calderoniana logra singulares bellezas mediante una especial consideración del universo en su relación con el destino humano.

Esta fué la gloria mayor de Mad. de Staël: el haber abierto las puertas de Francia a lo que Goethe en sus últimos años llamaba con altas palabras *literatura del mundo* (*die Welt-Literatur*). La *Alemania* (1813), ha quedado anticuada en muchas de sus partes; pero esto mismo prueba la intensidad de su acción y la eficacia de su triunfo. Antes de ella, ningún francés había llegado a penetrar, ni superficialmente siquiera, en el pensamiento germá-

---

(1) *La Grèce, Rome et Dante,* pág. 202.

nico, salvo el emigrado Villers, autor de un resumen muy seco y muy olvidado de la filosofía kantiana. La *Alemania* es mucho más que esto; es un cuadro completo y generalmente fiel de los grandes días de Weimar, de los días de Schiller y de Goethe. Mad. de Staël oyó a estos grandes hombres, los vió de cerca, sorprendió el momento decisivo de su obra y pudo contarla, rápida y superficialmente sin duda, pero con toda la simpatía y generoso entusiasmo del momento, con una primera frescura y viveza de impresión, que no se paga con nada. ¡Qué cúmulo de obras maestras reveladas a los franceses en un momento! *Wallenstein* y *María Stuarda, Guillermo Tell* y *La Novia de Messina, Goetz de Berlichingen* y *Egmont, Ifigenia* y *Fausto,* cien baladas y *lieder,* las obras críticas de Lessing, de Herder, de los dos Schlegel, todo se encontraba, o analizado o indicado en aquellas páginas, donde también quedó el reflejo de admiraciones contemporáneas que la posteridad no ha sancionado, la del iluminado y excéntrico dramaturgo Zacarías Werner, por ejemplo. Mucho más débil era la parte de filosofía, resultando comprobado una vez más que la metafísica no se toma por asalto ni se adquiere por el cómodo procedimiento del *interview.* Mad. de Staël podía comprender a lo sumo las consecuencias morales de los sistemas, porque tenía instinto y vocación de moralista; pero aun en esta parte erró muchas veces, por no entender que toda moral desciende rigurosa-

mente de una filosofía especulativa o de una teología, y que sólo en ella puede tener su razón y fundamento. Schelling se llenó de asombro al oir a la intrépida viajera preguntarle por su ética, sin querer enterarse previamente de su metafísica. Por otro lado, como los alemanes que rodeaban a Mad. de Staël pertenecían todos, cuál más, cuál menos, a la fracción mística y romántica de Jacobi y de los Schlegel, resultó falseado el espíritu general de la cultura germánica en el libro de Mad. de Staël, que es una especie de idilio, un paraíso sin serpiente, puesto que ni las consecuencias disolventes de la filosofía crítica, ni el neo-paganismo de Goethe, ni el panteísmo psicológico de Fichte, ni el panteísmo naturalista de Schelling, bastan a turbar el inquebrantable optimismo de la autora, que no acierta a ver por todas partes más que efusiones sentimentales, virtudes domésticas y aspiraciones al ideal cristiano. Hay, además, en el libro una intención política del momento, que desvirtúa su valor como testimonio histórico, una intención secreta algo parecida a la que muchos suponen en la *Germania* de Tácito, es decir, un contraste entre la virtud y el espiritualismo de los alemanes y la corrupción y materialismo de los franceses. Mad. de Staël, desterrada por Napoleón y perseguida con encarnizamiento hasta el punto de prohibírsela en 1810 la impresión de este libro suyo (que sólo pudo verificarse en Londres tres años más adelante), proseguía su campaña de oposición al Impe-

rio, bajo la sombra de los artistas y de los pensadores alemanes. El motivo ocasional de la obra era ciertamente inferior a la grandeza de su asunto. La política de Napoleón nada tenía que ver con la *Crítica de la razón pura* ni con el arte de Goethe. Pero tampoco hemos de extremar esta consideración ni ver en la *Alemania* un escrito de circunstancias únicamente. Es verdad que las circunstancias le ayudaron, y que no fué pequeña fortuna para este libro de iniciación aparecer precisamente en los días en que el despotismo napoleónico, sublevando contra sí la Europa entera, había despertado por reacción el sentimiento y la conciencia de las nacionalidades, con lo cual tarde o temprano habían de ir levantando la cabeza todas las lenguas desdeñadas, y habían de volver a sonar por todos los ámbitos de la tierra aquellas voces de los pueblos, *stimmen der völker,* que comenzaba a escuchar el inspirado y profético Herder. Tal impulso fué necesario para que el espíritu de Mad. de Staël, preparado por el aprendizaje de diez años de destierro, acabara por emanciparse de la dura tutela del análisis ideológico y comenzara a respirar en una atmósfera poética. Aquella vaga oposición entre las literaturas del Norte y del Mediodía, que apunta en su primer libro, se aclara en este postrero, o, por mejor decir, se formula en sus verdaderos términos, los que ya en Alemania admitía universalmente la crítica: *poesía clásica* y *poesía romántica,* entendiendo por este último nombre "la que ha na-

cido de la caballería y del cristianismo". Madame de Staël no se atreve a decidir cuál de los dos géneros merece la preferencia, pero trata de mostrar que estas dos capitales direcciones del gusto y del arte no han nacido por accidente, sino que se derivan de las fuentes primeras de la imaginación y del pensamiento. La determinación de estas fuentes es débil y vaga, pero Mad. de Staël no disimula sus simpatías románticas. "La cuestión para nosotros —dice— no está entre la poesía clásica y la poesía romántica, sino entre la imitación de la una y la inspiración de la otra. La literatura de los antiguos es, entre los modernos, una literatura transplantada: la literatura romántica o caballeresca es, entre nosotros, indígena, y ha brotado de nuestra religión y de nuestras instituciones. La poesía francesa, por lo mismo que ha pretendido ser más clásica que ninguna otra de las modernas, es la única que no ha llegado a ser popular. Los gondoleros de Venecia cantan las estancias del Tasso; los españoles y portugueses de todas condiciones sociales saben de memoria los versos de Calderón y de Camoens; Shakespeare es tan admirado en Inglaterra por el pueblo como por las clases superiores. Muchas poesías de Goethe y de Bürger se han puesto en música, y las oiréis repetir desde las orillas del Rhin hasta el Báltico. En cuanto a nuestros poetas franceses, es cierto que los admiran todos los hombres cultos en nuestro país y en el resto de Europa, pero son del todo desconocidos para las gentes del

pueblo, y aun para los mismos habitantes de las grandes ciudades, porque las artes no son en Francia, como en otros países, naturales del mismo suelo donde sus bellezas se desarrollan... La literatura romántica es la única que todavía admite perfección, porque teniendo sus raíces en nuestro propio suelo, es también la única que puede crecer y vivificarse de nuevo: expresa nuestra religión; recuerda nuestra historia; su origen es antiguo, pero no es clásico. La poesía clásica, para llegar á nosotros, tiene que pasar por los recuerdos del paganismo: la poesía de los germanos es la Era Cristiana de las Bellas Artes: se sirve de nuestras impresiones personales para conmovernos; el genio que la inspira se dirige inmediatamente á nuestro corazón, y parece evocar nuestra misma vida como un fantasma, el más poderoso y terrible de todos (1)."

Parece inútil encarecer la importancia histórica de esta página. Con ella comienza una nueva era. Chateaubriand, cuya imaginación era mucho más romántica que la de Mad. de Staël, no tiene en ninguna de sus obras una profesión de romanticismo tan franca y explícita como ésta, y recuérdese que fué escrita diez y siete años antes del prefacio de *Cromwell*. Para Alemania no tenía novedad alguna. Desde 1804 había escrito Juan Pablo la teoría de su propio romanticismo (*Vorschule der Æsthetik*): en 1808 había expuesto Guillermo

(1) *De l'Allemagne, 2ème* partie, cap. II.

Schlegel en Viena la misma distinción aplicada al teatro. Pero tales ideas debían de ser tan refractarias al espíritu francés, que no es pequeña gloria en Mad. de Staël el haberlas aceptado antes que nadie, teniendo que vencer para ello sus propias preocupaciones. Ella misma nos cuenta que en el salón de la Duquesa de Weimar sostuvo polémica con Schiller, en defensa del sistema dramático francés y de la regla de las unidades. Tardó mucho en convencerse, y todavía en este mismo libro *De Alemania* quedan vestigios de contradicción. Schiller la guardó cierto rencor, aunque había comprendido perfectamente las cualidades y los defectos de aquella rica y vigorosa naturaleza, tan llena de lucidez, de vivacidad y de expansión. "Esta mujer no tiene sentido para lo que llamamos poesía —escribe a Goethe—; en una obra de esta clase no se asimila más que la pasión, la elocuencia, el espíritu general; pero si lo bueno se le escapa a veces, nunca admirará lo malo... En todo lo que llamamos filosofía, es decir, en todas las cuestiones fundamentales y elevadas, hay que estar en discordancia con ella; pero su buen natural y sus sentimientos valen más que su metafísica. Su hermosa inteligencia llega casi a la altura del genio. Pero se empeña en aclararlo todo, en comprenderlo todo, en medirlo todo: no os concede nada obscuro é inaccesible: todo lo que no puede iluminar con su antorcha es para ella como si no existiera." Schiller llega a decir de Mad. de Staël que ahuyentaba de

él toda poesía, y compara su conversación con el tonel de las Danaidas. Goethe la fué todavía menos favorable, y procuró cuanto pudo defenderse de aquel torbellino; pero lo cierto es que Mad. de Staël pagó espléndidamente su hospitalidad a los alemanes, y nunca llegó a enterarse de tales maledicencias. A saberlas, las hubiera perdonado, sin borrar ni una tilde de lo que había escrito, porque su corazón era magnánimo y generoso, y en estos últimos años suyos la adversidad había depurado su índole moral, inclinándola a pensamientos graves y a esperanzas ultramundanas, de las cuales los últimos capítulos de esta misma *Alemania* dan testimonio. "Santificad vuestra alma como un templo —dice a los artistas—, si queréis que el ángel de los nobles pensamientos se digne descender a ella." No hay duda que Mad. de Staël llegó a saludar, aunque de lejos, la restauración del sentimiento cristiano. ¡Qué diferencia entre la vaga exaltación sentimental de sus años juveniles y el espíritu resignado, consolador y hasta místico de estas últimas páginas! "Todo tiende a hacer triunfar los sentimientos religiosos en las almas —decía—. Existe una alianza natural entre la religión y el genio... La filosofía idealista, el cristianismo místico y la verdadera poesía, tienen en cierto modo, el mismo objeto y la misma fuente (1)."

---

(1) Para apreciar exactamente el cambio que las ideas de Mad. de Staël experimentaron en sentido cada vez más religioso y espiritualista durante sus

Tal fué la obra crítica de Mad. de Staël: tales los conceptos que legó al romanticismo. No emancipó la técnica, pero emancipó el espíritu literario. Su acción no fué poética, sino oratoria. Habló al sentimiento más que a la imaginación. No acertó a crear formas nuevas; pero demostró con elocuencia ardiente y comunicativa la necesidad de crearlas, y buscó, más por necesidad lógica y por instinto moral que por predilección artística, apoyo en el idealismo alemán para recabar la libertad del espíritu, degradado por la ética utilitaria y oprimido por la brutal tiranía de la fuerza y del éxito. El romanticismo de la ilustre escritora fué tardío, y nació de su conciencia moral, de su espiritualismo filosófico, de su liberalismo político, de su fe inquebrantable en el progreso. Nunca entendió el arte por el arte, y sus apreciaciones estéticas se resienten de esto. Admiró y comprendió en Schiller al poeta de la voluntad triunfante y heroica; pero en cuanto a Goethe, lo más profundo de su arte se le resistió siempre, y no hizo más que arañar la superficie de sus obras. El optimismo de Mad. de Staël es grande, pero monotono y algo declamatorio: lejos de evitar los lugares comunes, los busca con especial fruición, que dice más en pro de su bondad de alma que de su gusto. Pero de todos modos, extendió los límites de

últimos años, debe leerse la interesante *Noticia sobre su carácter y escritos*, redactada por su prima Mad. Necker de Saussure, y que figura al frente de todas las ediciones completas de sus obras.

la crítica, mostró nuevos horizontes, rompió (como dice Goethe) aquella especie de muralla de la China que incomunicaba la literatura francesa con el resto del mundo, proclamó y practicó el principio siempre fecundo de la libertad en las artes, se esforzó por comprender y sentir aun lo que era menos armónico con su educación y con sus primeros impulsos, y aun exagerando el punto de vista social, consiguió, mediante él, renovar el método y dar cierta unidad á la historia literaria. Si erró mucho, sus errores son secundarios, y casi todos de pura erudición, disculpables aunque no viniesen de pluma femenina. Si no tuvo la llama del genio, tuvo todos los ardores de la pasión, que a veces le sustituye, y un cierto poder de intuición rápida, una continua exaltación intelectual, que parece que inventa y crea lo que va recibiendo y aprendiendo. Algo se comunicó a sus libros de aquella juventud perpetua de su alma, que ella describe con tan magníficas palabras, "juventud que renacía de las cenizas mismas de la pasión, y era como la rama de oro que no se marchita jamás, y que abre a la Sibila la entrada de los Campos Elíseos".

Cualidades muy distintas, y artísticamente muy superiores, tuvo Chateaubriand (1772-1848) (1), que comparte con la que fué a un

---

(1) Sobre Chateaubriand el libro capital, aunque tachado por algunos (no por nosotros), de severidad excesiva, es el de Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire,* curso explicado en la Universidad de Lieja, de 1848 á 1849 (dos

tiempo su rival y su amiga, la dictadura literaria de este período. Así como Mad. de Staël es riquísima en ideas, incompletas si se quiere y no enteramente originales, así Chateaubriand es pobrísimo de ellas, cuanto opulento de formas y colores. Si Mad. de Staël no puede ser contada entre los filósofos, merece a lo menos lugar entre los pensadores, y tuvo, además de sagacísimo talento de moralista, curiosidad viva é inquieta por los grandes problemas especulativos, aunque no llegara más que a entreverlos. Tal curiosidad era enteramente ajena al espíritu de Chateaubriand, ni cuando racionalista ni cuando creyente, y esto explica la endeblez y hasta la puerilidad que en toda la primera parte del *Genio del Cristianismo* han notado lo mismo los cristianos que los incrédulos. En rigor, puede dudarse hasta de que

---

volúmenes). Véase también, más por el ilustre nombre del autor que por otra cosa, el tomo I de la obra póstuma de Villemain, *La Tribune Moderne* (1858), dedicado todo él a Chateaubriand, á quien estudia, no solamente como orador parlamentario, según pudiera inferirse del título, sino en toda la extensión de su carrera literaria y política. El libro de Villemain es una especie de himno ó canto de apoteosis. Por el contrario, un artículo de Scherer en el tomo I de sus *Etudes sur la littérature contemporaine*, puede citarse como lo más áspero y denigrante que se ha escrito contra Chateaubriand. En estos últimos años se nota una reacción en favor de sus grandes cualidades artísticas, que ha sabido apreciar dignamente, y quizá exagerar en algún punto, E. Faguet en uno de sus recientes y deliciosos *Etudes Littéraires sur le dix-neuvième siècle.*

Chateaubriand fuera nunca un espíritu religioso, no porque dudemos de la sinceridad de su conversión y de sus lágrimas, sino por la ligereza profana y la intemperancia de fantasía, aún más que de sentimiento con que trató las cosas más altas. El que era capaz de intercalar en *El Genio del Cristianismo* (1) un episodio como el de *René,* que es la quinta esencia de los tósigos morales más homicidas, podría tener, y tuvo sin duda, la *imaginación católica,* pero de la imaginación no parece que pasó nunca. Y, sin embargo, su influjo en la restauración cristiana fué grande, pero no derivado ciertamente ni del ardor de su convicción, ni de la solidez de sus pruebas, sino del poder prestigioso de esa imaginación suya tan magnífica y deslumbradora, del feliz concurso de circunstancias que hizo aparecer su libro en la misma memorable fecha del Concordato, y cuando hasta los revolucionarios de la víspera sentían hastío de la impiedad y sed de religión: y, finalmente, de la grandeza inmortal y divina de la causa a quien servía, y que escoge sus instrumentos como place a sus altísimos e inescrutables designios. Aquella generación no podía ser conducida a la Iglesia sino por senda de flores, y Chateaubriand se encargó de esparcirlas a manos llenas por el camino, aunque entre ellas mezclase algunas de enervante y venenoso perfume. Y, por desgracia, estas eran las que el autor había cultivado con más

(1) Allí estaba en las primeras ediciones.

esmero, y las que lograron más larga vida, inoculando en una generación entera la más espantosa de las enfermedades morales, el egoísmo impotente y el tedio de las obras de la vida: extraña mezcla de emociones tumultuosas, de cavilación melancólica y de epicureísmo muelle. Este era el verdadero fondo de la naturaleza moral de Chateaubriand, y persistió siempre en él, desde el *Ensayo sobre las Revoluciones* hasta las *Memorias de Ultratumba,* cuyo efecto general no difiere mucho del de las *Confesiones* de Rousseau, salvo las diferencias que nacen de ser Chateaubriand un caballero y no un ayuda de cámara, y de no registrarse en su vida ninguna acción contraria a la integridad ni al honor. Chateaubriand no era capaz de cometer hurtos domésticos ni de echar sus hijos a la inclusa, viniendo luego en un libro a hacer ostentación de ello; pero era tan vanidoso, tan fatuo y tan egoista como Rousseau; creía tan firmemente como él que en torno suyo giraba toda la especie humana, y sin desdeñar ninguno de los placeres del mundo, antes bien, buscándolos con avidez hasta el fin de sus días, lo cual prueba que su *taedium vitae* tendría de todo menos de místico, gustaba de decir y escribir que *se había hastiado de todo desde el vientre de su madre;* que le fatigaban por igual la gloria y el genio, el trabajo y la ociosidad, la prosperidad y el infortunio, la naturaleza y la sociedad; que la idea del *no ser* le llenaba el corazón de extraño júbilo, y que su mayor felicidad en

el seno del amor era pensar en la destrucción propia y aun en la de todo lo creado. Ni el mismo lord Byron, que pasaba en aquellos días por poeta satánico, pensó ni escribió nunca mayores atrocidades retóricas que las que Chateaubriand se complace en poner en boca de sus personajes predilectos, de sus Chactas y de sus Renés, sin contar las que por cuenta propia, y sin velo alguno, escribe en sus *Memorias*. De intento he dicho *retóricas*, porque cualquiera que fuese el grado de misantropía y de pesimismo que realmente se albergaba en el alma de Chateaubriand, es evidente que él forzaba la nota lo mismo que Byron, ofreciéndose uno y otro en espectáculo, según la moda de entonces, como seres enigmáticos y ángeles caídos, llenos de pasiones tempestuosas y furibundas. Uno y otro dieron a entender que habían estado enamorados de sus propias hermanas: Byron gustaba de que las gentes le tuviesen por brujo y también por asesino y pirata, y creyesen que en sus orgías bebía en un cráneo; y con estos y otros mil disparates que, a mi entender, nunca tuvieron realidad más que en sus imaginaciones conturbadas por el mal gusto y por la soberbia, dieron el tono a la generación romántica, comprometiendo el resultado de aquella grandiosa revolución, con el doble fermento de la falsedad moral y de la *egolatría*. Era la herencia del siglo XVIII: el espíritu declamatorio del gran sofista de Ginebra, prolongado en sus hijos y en sus nietos.

En vano Chateaubriand se empeñaba en re-

chazar tal genealogía. Era de la escuela de Rousseau, no solamente por su ideal soberbio y misantrópico, sino por sus admirables condiciones de paisajista. Pero en esta parte la superioridad del discípulo es tan evidente, que puede decirse que rompe con la tradición y funda escuela nueva, no ya con relación a Rousseau, sino con relación al mismo autor de *Pablo y Virginia.* Ni los paisajes suizos de Juan Jacobo ni las noches del trópico descritas por Bernardino, tienen la grandeza solemne de los desiertos americanos de Chateaubriand, ni la pureza ideal de líneas y de contornos con que trazó el horizonte de la campiña romana. En esta parte esencial del arte moderno, la gloria de Chateaubriand permanece intacta. Es grande entre los grandes: descubrió un mundo entero de colores y de armonías; la naturaleza susurró a su oído revelaciones que no había hecho antes a ningún otro hombre. No pintó solamente las cosas naturales, sino el reflejo moral de ellas; no se detuvo en las apariencias fugitivas, sino que penetró hasta el alma de la creación, interpretando las voces misteriosas con que habla al espíritu humano. Aunque escritor colorista y pintoresco en alto grado, todavía lo que predomina en él es lo que pudiéramos llamar el elemento lírico del paisaje. Si hay algo de religioso, de sereno y apacible en su arte, lo debe principalmente a esas voces de la soledad que con tan inefable halago acallaban el fiero hervir de sus pasiones agriadas, rompían la dura corteza de su egoís-

mo y daban expansión a la tristeza céltica de su alma.

En el paisaje, como en todo, Chateaubriand tuvo el instinto de la grandeza, y en el paisaje con más sinceridad que en ninguna otra cosa, porque quizá el único sentimiento profundo que habitó en su alma fué el sentimiento de la naturaleza; y no circunscrito y limitado, como en tantos otros vemos, a un género particular de paisajes, sino vasto y riquísimo como la naturaleza misma, y apto para sentir y describir igualmente la vegetación salvaje y pródiga de los bosques del Nuevo-Mundo, las sombras transparentes del cielo de Grecia, y el *aire* de sus noches *dulce como la leche y como la miel,* las abrasadas arenas del Egipto y de la Siria y la desolación del Mar Muerto. Por primera vez, con Chateaubriand, la poesía descriptiva tomaba posesión del mundo entero y centuplicaba sus efectos al mezclarse con la poesía de la historia. Y esta fué su segunda conquista.

Como Schiller y Goethe en Alemania, como Walter Scott en Inglaterra, tiene Chateaubriand la gloria de haber renovado en Francia el sentimiento de la historia en su brillantez pintoresca y en su verdad moral, completamente desconocidas y olvidadas en las farragosas compilaciones, en los panegíricos retóricos y en los centones de epigramas a que en el siglo XVIII se daba el nombre de historias. Todas las grandes condiciones descriptivas que adornaban a Chateubriand como pintor de naturaleza física, debían acompañarle también como pintor de

grandes escenas históricas, y, sobre todo, como admirable pintor de batallas. Con la misma intensidad, con la misma ardiente visión que aplicaba a las selvas, a las aguas y a los cielos, sacaba de informes fragmentos que para la erudición habían sido letra muerta, la grandiosa reconstrucción del mundo bárbaro que se admira en el relato de Eudoro, y la figura verdaderamente épica de Meroveo sobre su carro. Aquellas páginas decidieron de la vocación histórica de Agustín Thierry (1), y en este caso, como en tantos otros, la luz misteriosa y divina del arte alumbró como precursora los caminos de la ciencia. No es Chateaubriand historiador propiamente dicho, pero sí poeta histórico, de imaginación potentísima. Sus libros de historia son confusos, superficiales y fragmentarios; pero los cuadros históricos esparcidos en sus poemas y en sus viajes, suelen ser admirables dechados de aquel género de adivinación arqueológica con que los grandes artistas del romanticismo restauraron y vindicaron la Edad Media.

Y no la Edad Media solamente. Más que el sentido de los tiempos bárbaros, y mucho más, por de contado, que el de los primeros siglos cristianos, tuvo Chateaubriand el sentido de la antigüedad clásica, vista de un modo romántico y moderno. Si hubiera logrado tan familiar y directo trato como Andrés Chenier con la poe-

(1) Véase el prólogo de sus *Récits des temps Mérovingiens*.

sía homérica en su propia lengua, y si además no le hubiese faltado la única cualidad de poeta que le faltó, pero cualidad esencialísima, el ritmo; no el ritmo vago y flotante de la prosa, sino el métrico, numerado y preciso, único lenguaje digno de la epopeya; quizá algunos rasgos de los primeros libros de los *Mártires,* especialmente la pintura de la familia de Demodoco, hubiesen sido dignos de competir con los admirables fragmentos de *El Ciego* y de *El Mendigo*. Así y todo, no es pequeño mérito en Chateaubriand el traerlos a la memoria; pero donde verdaderamente es superior a toda comparación y se pone al lado de los más grandes artistas neo-clásicos, es en el episodio de Velleda, que bastaría por sí solo para salvar del naufragio un poema que, tomado en conjunto, es de absoluta decadencia y de visible y empalagoso artificio, un centón de retazos épicos recortados en frío de todos los poemas del mundo. La unidad de tono se pierde a cada momento, y resulta la impresión más confusa y abigarrada que puede darse. Pero esta Velleda lo hace olvidar todo: es de la familia de Dido, de Ariadna, de Medea (1), de todas las grandes víctimas del amor fatal e incontrastable, y, sin embargo, es una creación nueva. Chateaubriand, como Byron, no ha creado en rigor más que dos tipos: uno, el de *René,* que era el suyo propio; otro, el de la virgen violenta

(1) Se entiende la de Apolonio de Rodas, no la de los trágicos.

y fanática abrasada en las llamas inmortales de la pasión: Atala o Velleda.

Si se nos pregunta, en vista de todo lo expuesto, nuestra opinión definitiva acerca de Chateaubriand, dudaremos algo antes de responder, y haremos varias distinciones, en que por nada entra la simpatía o antipatía que sus obras y su influencia nos inspiren. Es, sin duda, gran poeta, pero poeta incompleto. Y no lo decimos sólo por la falta del ritmo, aunque sea deficiencia bastante grave, que trae consigo otras muchas. Por culpa suya o por culpa de la lengua en que escribía, se vió obligado a cultivar una forma esencialmente contradictoria, que oscila entre la epopeya y la novela, sin ser ni la una ni la otra. La musa de Chateaubriand parece que danza con un pie calzado y otro desnudo. Cuando creemos que va a subir a los cielos, una construcción prosaica, un giro discursivo, nos advierten que estamos en la tierra. Cuando pensamos seguir la fácil narración de una novela o el encadenamiento de un discurso histórico, una expresión enfática y altisonante, una comparación homérica armada de todas armas, una frase recargada de accesorios pintorescos, nos vuelve a acercar a los labios la copa de la poesía, para retirárnosla inmediatamente. A la larga, esta prosa llega a impacientar, porque produce cierto hormigueo en los oídos y en el espíritu. Parece que el autor quiere y no puede; parece que la estrofa impaciente va a resquebrajar por alguna parte la dura corteza de la prosa, y como

esto no sucede, y continúa el desfile de imágenes concebidas de un modo poético y ejecutadas de un modo prosaico, esta transposición de un molde a otro acaba por hacernos creer que el autor se va traduciendo mentalmente a sí mismo, cosa de todo punto contraria a la unidad del efecto estético. Pero, no sólo resulta incompleta la poesía de Chateaubriand por no estar en verso, sino porque, siendo riquísima en todo lo exterior, es sumamente reducida y limitada en la región de las ideas y de los afectos. Y no nos fiemos de apariencias: Chateaubriand no describió en toda su vida más que un solo estado moral, un solo estado psicológico. *Werther* no es más que un momento fugaz en la vida artística de Goethe, un momento corregido y anulado por otra serie de momentos y de posiciones de alma que se prolongan hasta agotar casi el riquísimo contenido de la conciencia. *René* es todo Chateaubriand, moralmente considerado: no hay psicología menos complexa. Como artista, Chateaubriand carece de invención de conjunto, y, por el contrario, tiene en altísimo grado la invención de los detalles. Más que libros, dejó magníficos almacenes de frases. De todos sus escritos pueden sacarse páginas maravillosas; pero ninguno de ellos está *compuesto,* salvo las tres novelas cortas. La unidad enteramente artificial de *Los Mártires,* prueba hasta qué punto estaba reñido su ingenio con la unidad orgánica.

No alcanza, por consiguiente, Chateaubriand en la historia del arte moderno la importancia

que tienen los dos grandes poetas alemanes contemporáneos suyos, ni tampoco la de Byron, ni la de Manzoni y Leopardi. Mientras todos ellos permanecen vivos, las obras de Chateaubriand han envejecido extraordinariamente; y como una parte muy considerable de su mérito está en las palabras, sólo los franceses le sienten y aprecian debidamente, lo cual ya es una razón de inferioridad. Traducido, es de los autores que más pierden. Para estimarle en todo su valor hay que hacerse cargo de la profunda revolución que hizo en la lengua de su patria, dejando preparado un magnífico instrumento para los poetas y prosistas que vinieron después. No ya sólo Lamartine, Alfredo de Vigny y Víctor Hugo y Teófilo Gautier, sino los realistas mismos, con Flaubert a la cabeza, son discípulos de Chateaubriand en cuestión de estilo. La célebre novela *Salambona* (1) no es más que la exageración (en algunos casos la caricatura) de los procedimientos de estilo usados en *Los Mártires*. Sabido es que Gustavo Flaubert se quedaba extático ante las frases de Chateaubriand y continuamente las repetía con voz estentórea (2). Pero es claro que esta magia, pegada a los ápices de las sílabas, no existe o es mucho más débil para nosotros.

---

(1) Tal me parece que debe ser en castellano (y no *Salambô*) el verdadero nombre de la heroína de Flaubert, evidentemente tomado del de aquella deidad cartaginesa que todavía tenía culto en Sevilla en los días del martirio de Santas Justa y Rufina.

(2) Véanse en las Memorias de Max. du Camp chistosas anécdotas sobre este punto.

En suma: Chateaubriand despertó en Francia la imaginación poética aletargada, mostró á los *ideólogos* de su tiempo que la palabra humana servía para algo más que para analizar y descomponer sensaciones, y que podía luchar con el pincel sin desventaja; transportando el idilio a las selvas americanas, le dió novedad y extraño color, y le realzó con rasgos de pasión sublime y trágica; al describir con amarga elocuencia su propia enfermedad moral, interpretó los sentimientos confusos de su generación y creó un ideal poético aunque no de la mejor poesía; buscando por sistema lo grande, cayó muchas veces en lo desmesurado y falsamente gigantesco, pero otras se mostró capaz de comprender y aun de remedar la pureza del arte primitivo, más fielmente que otros asiduos lectores de Homero y de la Biblia: trajo el *color local,* poetizó la historia y la geografía, y, finalmente, escribió la primera poética romántica.

Romántica hemos dicho con toda intención, aunque el autor la tituló *Poética del Cristianismo.* La poética cristiana existe sin duda, pero no ha de confundirse con la poética de los pueblos cristianos. El Cristianismo es una revelación sobrenatural que realza, transfigura y perfecciona la naturaleza humana. Tiene su maravilloso propio, su moral tan superior a la moral filosófica, como es superior lo divino a lo humano: tiene, sobre todo, el tesoro de sus dogmas augustos, de sus misterios inefables, que así como son la más alta verdad, pueden ser

también fuente de la más alta poesía. Pero sólo aquella poesía que directa y fielmente se inspire en esos dogmas y aspire a dar manifestación simbólica a esos misterios; sólo aquel arte que esté penetrado y saturado de la savia inmortal del cristianismo heroico y militante; sólo aquella poesía que contemple lo maravilloso como realidad tremenda y actual, y no como libre juego de la fantasía; sólo aquel arte que del Cristianismo tome aquellos elementos que sólo en el seno del Cristianismo pueden nacer, merecerán el nombre de arte y de poesía cristiana. La genealogía de este arte es conocida: nace de las narraciones evangélicas y de las visiones del *Apocalipsis;* se dilata riquísimo por la serie de los libros apócrifos; ensaya rudamente las representaciones simbólicas en las paredes de las catacumbas; crea un nuevo género de elocuencia; un arte litúrgico (que no ha de confundirse con la liturgia misma, sino que es desarrollo y eflorescencia de ella); un arte musical y una poesía lírica; dos géneros de arquitectura; dos escuelas pictóricas; un poema colosal que abarca tierra y cielo. Pero antes, y después, y al mismo tiempo que todas estas cosas florecen, los pueblos cristianos, que, además de serlo, son griegos, latinos, germanos, eslavos, y que han recibido, por consiguiente, los frutos de la herencia y de la raza, crean una porción de formas de arte que esencial y substantivamente no son cristianas, y que llegan a ser anticristianas a veces. Estas formas se insinúan muchas veces en el arte cris-

tiano propiamente dicho, alteran la unidad y la pureza del tipo, o le complican con rasgos nuevos; y a su vez el Cristianismo, eje y centro de la civilización moderna, dilata su influencia, pero *accidental* y no esencialmente, a esas formas y modos de arte, que sin visible profanación no puede decirse que hayan nacido de su espíritu. Existe, pues, en todos los pueblos cristianos una *dualidad* artística, de que los pueblos antiguos no dan ejemplo. En la India y en Grecia, la teogonía y la poesía son en su origen una misma cosa, y luego se desenvuelven como miembros de un mismo organismo, sin que haya verdadera emancipación, a no ser en los tiempos de decadencia. Una religión humana y natural pudo y debió engendrar un arte natural y humano, que en rigor es su complemento y perfección última. Pero el Cristianismo no es religión humana, sino divina; no natural, sino sobrenatural, y, por tanto, se encuentra, respecto del arte, en condiciones totalmente diversas. Le recibe, le acoge, le llama amorosamente; pero, en rigor, puede vivir sin él. Toda forma artística, por su mismo carácter de limitación humana, resulta pobre y estrecha para tal contenido. Un arte cristiano perfecto y adecuado a su fin sería una monstruosidad inconcebible. El arte cristiano nunca puede ser más que una aproximación tímida hacia su objeto. En este punto, la superioridad estética del arte clásico es innegable, y la conclusión más religiosa sería quizá la tesis contraria a la de *El Genio del Cristianismo*. Pero

aquí convendría hacer varias distinciones, y acaso la clave de todo pudiera encontrarse en la teoría de lo sublime. Lo sublime, que es una especie de relámpago de lo infinito, es el género de belleza peculiar del arte cristiano; pero por lo mismo que es un relámpago, no basta a difundir la belleza total en aquellas obras donde imprime el surco rapidísimo de una luz que no es de este mundo.

Es cierto también que los efectos poéticos del Cristianismo han tenido que ser distintos, según las aptitudes de las razas que le han adoptado. Y en cuanto al que hemos llamado *arte de los pueblos cristianos*, es decir, a todas aquellas producciones artísticas que no se proponen primariamente un fin religioso, es claro que algunas o muchas de ellas han podido obtener o han obtenido una perfección estética igual o superior a la de los modelos clásicos, así como otras se han quedado notoriamente inferiores, sin que ni lo uno ni lo otro haya de atribuirse, como a causa primera, a la influencia del Cristianismo, sino al genio individual de los artistas, a las condiciones históricas de su producción y a otras circunstancias muy numerosas y bien obvias. Resulta de aquí que el que pretenda explicar la literatura moderna, como lo intentó Chateaubriand, por el Cristianismo sólo, pierde el tiempo y no demuestra nada, puesto que la literatura moderna o romántica, es decir, la que nació en los tiempos medios y dura hasta nuestros días, tiene sus hondas raíces, no solamente en el es-

píritu cristiano, sino en la tradición clásica más o menos adulterada; en el paganismo septentrional, lleno de supersticiones y de misterios; en el individualismo germánico; en la Caballería y en la fecunda y varia agitación del Renacimiento. Sólo deslindando todas estas cosas, se pueden evitar vanas declamaciones.

Chateaubriand no hizo nada de esto; lo involucró todo: despreció las cuestiones de orígenes y las enseñanzas de la historia, procedió sin verdadero respeto a las cosas santas, y dejó, en vez de un libro apologético, un libro de amena recreación y de crítica superficial y mundana. No hablemos de la primera parte, consagrada al dogma y á la doctrina. Chateaubriand no era teólogo ni filósofo, ni estaba obligado a serlo; pero, en materia donde tanto abundan las riquezas, es casi burlarse de los lectores probar el pecado original por las costumbres de la serpiente de cascabel, y comparar el celibato eclesiástico con la virginidad de las abejas. La lectura de este primer libro es aflictiva para quien tenga espíritu religioso y conozca algo de los grandes monumentos de la controversia cristiana. El mismo Chateaubriand pasa como sobre ascuas por esta parte dogmática, y procura reparar su desastroso efecto con una especie de historia natural recreativa, destinada á amplificar el argumento de las causas finales. Aquí triunfan sus grandes condiciones de paisajista, que lucha con las *Armonías* de Bernardino de Saint-Pierre y totalmente las obscurece; de pintor de animales, a

quien el mismo Buffón tiene que ceder la palma, si no en la elegancia majestuosa y sostenida, a lo menos en la brillantez y variedad de matices, no menos ricos y variados que los del plumaje de una ave del Paraíso. Después de esta deslumbradora excursión, mucho más artística que científica, por los dominios de la física estética, el autor examina en dos partes, que son las más extensas de la obra, la influencia del Cristianismo en las bellas artes y en la literatura. Hay mucho que admirar en estos capítulos, y su benéfico resultado es indudable. El siglo XVIII había escarnecido por boca de Voltaire la sublime poesía de los Sagrados Libros; Chateaubriand la rehabilitaba, haciendo el paralelo entre la Biblia y Homero. El siglo XVIII había renegado de todas las instituciones cristianas como tétricas, absurdas y bárbaras; Chateaubriand ponderaba, en muy bellas páginas, el esplendor de las solemnidades de la Iglesia, hacía la apología de las campanas, trazaba el cuadro de las rogativas, penetraba en los cementerios campestres y en los túmulos de la abadía de San Dionisio, describía los hábitos de los monjes y las heroicas odiseas de los misioneros, explicaba las armonías de la religión cristiana con las escenas de la naturaleza y con las pasiones humanas, convidaba a los poetas a meditar en los claustros; en suma, llamaba a todas las puertas de la imaginación, y en todas fué oído. No sabemos que el libro produjera ninguna conversión; era demasiado alegre y profano para esto; pero

despertó en unos la curiosidad, en otros la simpatía, que suele ser principio de amor y de conocimiento. Estos efectos se vieron pronto en la nueva generación literaria. Los poetas románticos suelen ser creyentes algo dudosos; pero hasta cuando blasfeman, ponen en sus palabras una exaltación religiosa o antirreligiosa que la impiedad cínica y burlona del siglo XVIII no conoció nunca. Los apóstrofes del *Rolla* de Alfredo de Musset, sus maldiciones contra Voltaire, no se comprenden sino después de *El Genio del Cristianismo*. No hay poeta impío y libertino de nuestro siglo que no haya sentido, y no haya expresado enérgicamente, la preocupación del misterio de lo infinito y el convencimiento de que *una grande esperanza ha atravesado la tierra.*

Pero si de esta impresión de conjunto se desciende á los detalles, la estética cristiana de Chateaubriand pierde mucho. El mismo vino a confesar que en aquella fecha era extraño a todas las bellas artes, excepto la literatura. La rehabilitación literaria y solemne del arte gótico no la hizo Chateaubriand, sino Víctor Hugo, en un famoso capítulo de *Nuestra Señora*, que suscitó una legión de arqueólogos. Chateaubriand en materia de artes no es romántico, ni traspasa los límites de la pobre crítica del Imperio. Encuentra todavía bárbaros los templos ojivales, pero en cambio se extasía con la arquitectura del Cuartel de Inválidos y con los jardines de Versalles. ¿Qué más? Su propia crítica literaria es la de La

Harpe o la de Marmontel; es la crítica francesa clásica, llevada hasta el risible extremo de poner en parangón la *Zaira* de Voltaire con las lágrimas de Príamo a los pies de Aquiles. Cualquiera pensaría que en una *Poética del Cristianismo*, el grande Alighieri debía ocupar largo espacio. Pues sucede todo lo contrario: Chateaubriand no sabe de Dante más que los versos de la puerta del infierno y el episodio de Francesca de Rímini. En cambio, ¿dónde va a buscar el tipo de la poesía cristiana? Nadie podría sospecharlo: en el siglo de Luis XIV y en el siglo XVIII. Voltaire está tratado como un gran poeta, y el juicio de la *Henriada* ocupa triple espacio que el de la *Divina Comedia*, "*producción caprichosa*", que tiene algunas bellezas en medio de muchos lunares, "*hijos del siglo y del mal gusto del autor*". Para probarnos la superioridad de la poesía cristiana en la creación de caracteres, se nos cita como tipo de padres cristianos el Lusiñán de *Zaira*, como tipo del hijo cristiano el Guzmán de *Alcira*. Otros paralelos no menos extravagantes, sacados de obras cuya lectura nadie soporta hoy, sirven para probar que el Cristianismo ha introducido una revolución en el modo de sentir y expresar las pasiones. Los tipos clásicos en esto, los que Chateaubriand opone en son de triunfo a la mismísima Dido virgiliana, son la Heloísa de la *Heroída* de Pope, o más bien, de la de Colardeau, la Julia de Rousseau y una Clementina, que, francamente, ignoro de qué novelas sentimentales será protagonista. Con

argumentos y modelos de esta fuerza prueba Chateaubriand su tesis.

En suma: el libro ha caducado. Salvo algunos capítulos, no se le puede leer hoy más que a título de curiosidad histórica. La tesis misma está mal puesta, mal desarrollada y mal defendida para quien no se deslumbre con las apariencias de falaz declamación. Comparar lo maravilloso *positivo* del Cristianismo con lo maravilloso de la mitología, es proporcionarse un triunfo fácil pero sobremanera peligroso. Son dos cosas que ni por un momento pueden estar en la misma línea; dos órdenes de pensamientos tan remotos, que sólo la comparación es ya una irreverencia. Existe, sin duda, una *mitología cristiana* (expresión que no nos atreveríamos a usar si ya no la hubiese empleado José de Maistre); pero esta mitología empieza donde acaba la parte positiva y dogmática del Cristianismo, y aunque sea una eflorescencia natural del espíritu cristiano, es al fin creación libre de la fantasía popular, y, como tal, unas veces superior, otras inferior a las creaciones de la mitología clásica. Hablo de la riquísima literatura de los libros apócrifos, de las leyendas, de los viajes a las regiones infernales, totalmente ignorada de Chateaubriand y omitida en *El Genio del Cristianismo*. Cuando se habla de lo maravilloso cristiano, importa distinguir bien ambos elementos y mantener clara, muy clara, la raya infranqueable que separa lo humano de lo divino. De otro modo nos exponemos a convertir el Cristianismo en una

fantasmagoría o en una ópera. Nunca se ha creído tan sinceramente en él, como en los tiempos en que nadie se preocupaba de sus bellezas poéticas, ni se oía repetir a todas horas: "¡Qué bello, qué consolador, qué *artístico!*" ¿Cómo de la categoría de belleza, y de una belleza tan relativa como la belleza del arte, ha de inferirse la categoría de verdad, y de verdad absoluta y eterna? ¿Cómo un creyente que lo sea de veras ha de consentir nunca que un género de maravillas en que él no cree sino como artificio y deleite de la fantasía, se ponga en parangón con aquellos misterios inefables que absorben toda la adoración de su alma? Ni ¿qué tiene que ver esto con el gusto literario? ¿Será más o menos cristiano el que admire, como Chateaubriand, a Racine, al Tasso y a Voltaire, o el que encuentre y juzgue que la tragedia francesa es un género falso y monotono; la *Jerusalén*, una elegante novela de caballerías, menos divertida que el *Orlando*, y estime y tenga por cierto que la *Henriada* y todas las tragedias y todos los versos largos y serios del patriarca de Ferney son receta eficacísima contra el insomnio? ¿Será preciso, para merecer nombre de varón piadoso, creer que los antiguos estaban destituídos del sentimiento de la naturaleza, y que Lucrecio y Virgilio entendían de esto mucho menos que Thompson y Gessner? Pues esta es otra de las proposiciones del *Genio del Cristianismo*, cuyo autor compadece muy de veras a los antiguos, porque en pena de su gentilismo e impiedad,

estuvieron privados de leer los *Jardines* del Abate Delille, y las *Estaciones* de Saint-Lambert. Al leer este y otros pasajes no menos frívolos, cualquiera diría que en la mente de Chateaubriand el beneficio de la redención humana no tuvo más objeto que hacer posible la publicación de *Pablo y Virginia* o la de *Atala*

El Genio del Cristianismo había aparecido en 1802. En 1807 vieron la luz pública *Los Mártires,* en que el autor intentó llevar a la práctica su propia teoría, con el dudoso resultado que sabemos. Hay en este poema en prosa bellezas inmortales; pero, lejos de asegurar el triunfo de la Musa de la Verdad sobre la Musa de las Ficciones, como se anuncia en la invocación, todo lo que es o quiere ser cristiano resulta lo más débil, y, al contrario, los recuerdos de la musa homérica tienen mucha gracia, sencillez y encanto. Y es que Chateaubriand podía tener en cierto grado la imaginación cristiana, pero tenía pagano el sentimiento. Aun en la misma melancolía de René hay mucho de la tristeza epicúrea que sigue al placer. Su verdadera fórmula está en aquellos versos de Lucrecio, que lo mismo podían ser de Byron:

Medio quoniam de fonte leporum
Surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angit.

Es hora de terminar con Chateaubriand. Su excepcional influencia nos ha hecho detenernos en él, y también la consideración de que fué el único de los innovadores franceses que nc

parece haber recibido influencia alguna de las literaturas extranjeras, al revés de Mad. de Staël, que debió a Inglaterra y a Alemania la mayor parte de sus ideas críticas. Chateaubriand ignoró siempre la cultura alemana, y en cuanto a la inglesa (sobre la cual escribió un *Ensayo crítico* bastante descosido), se atuvo siempre a lo que de ella había aprendido durante sus años juveniles de destierro. Tradujo y comprendió bastante bien a Milton: muy medianamente a Shakespeare. No gustó de Walter Scott, y poco de Byron, a quien tachaba de haberle plagiado el tipo de René, ¡como si Byron hubiera necesitado salir de su propia alma para encontrarle! No diremos que algunos poetas ingleses descriptivos y sentimentales de fines del siglo XVIII, especialmente Beattie y Gray, y todavía más el falso Ossián, dejasen de influir en Chateaubriand; pero esta influencia fué muy tenue y de ningún modo comparable con la que ejerció Juan Jacobo.

Es, pues, totalmente francés en sus orígenes el romanticismo de Chateaubriand, y añadiremos que conserva muchos vestigios de la disciplina clásica. Quizá esto explica, juntamente con su incurable vanidad personal, el que Chateaubriand mirara con tanto despego todas las tentativas de emancipación literaria posteriores a la suya, y escatimara siempre sus elogios a la *posteridad de René*, mostrándose injusto apreciador, no ya sólo de Víctor Hugo, sino del mismo Lamartine.

El crítico, el consejero predilecto de Cha-

teaubriand, el que le infundió su amor a la literatura del siglo XVII y su respeto a la lengua de Fenelón y de Racine, fué Fontanes (1), espíritu ecléctico; pero en quien la timidez académica predominó siempre sobre la simpatía con que miraba ciertas novedades autorizadas por el genio de su amigo. Fontanes trazó el plan de *El Genio del Cristianismo,* vindicó *Los Mártires* de la censura atrabiliaria de los críticos imperiales, y en sus poesías elegíacas y religiosas, v. gr., *La Cartuja* ó *El Día de Difuntos,* presentó un matiz de transición entre la lírica antigua y la lírica lamartiniana. Como censor de detalle, no tenía precio. Su crítica íntima y familiar preservó a Chateaubriand en sus obras capitales de exagerar los defectos de su manera exuberante y pomposa, y cuando Fontanes hubo desaparecido, Chateaubriand se dejó arrastrar de su natural pendiente al efectismo retórico, hasta llegar a los excesos de mal gusto que afean la *Vida de René* o las *Memorias de Ultratumba.* Cuando se leen algunas páginas de *Los Mártires* o del *Itinerario,* que tienen hasta sobriedad y aticismo, y que tanto contrastan con lo que vino después, se comprende que pasó por allí la lima de Fontanes suavizando asperezas, y que con razón podía decir a Chateaubriand lo que Tibulo a Mesala: *Non sine me est tibi partus honos.* Nada tan útil en las épocas críticas

(1) Vid. sobre Fontanes un largo estudio de Sainte-Beuve en los *Portraits Littéraires,* tomo II.

del arte como la presencia de tales censores, inflexibles en cuanto a la pureza de dicción, tolerantes y benévolos con el espíritu y con la forma esencial de la obra poética, aunque no sea la misma que han aprendido a admirar desde sus primeros años. "Yo veía a Fontanes lleno de sorpresa—dice Chateaubriand—cuando le leía fragmentos de *Los Natchez*, de *Atala*, de *René*; no podía reducir estas producciones a las reglas comunes de la crítica; pero conocía que entraba en un mundo nuevo, veía una naturaleza nueva, comprendía una lengua que él mismo no hablaba. Recibí de él excelentes consejos, le debo todo lo que haya de correcto en mi estilo: me enseñó a respetar el oído, me impidió caer en la extravagancia de invención y en la aspereza de ejecución que caracteriza a mis discípulos."

Para mayor fortuna, tuvo Chateaubriand, al lado de esta crítica que le servía de freno, otra que le daba alas, porque ella misma las tenía; crítica impregnada de misterioso perfume platónico y espiritualista, crítica *sugestiva* en alto grado, y engendradora de mil pensamientos que sin ella no hubiesen nacido en el alma del poeta. Esta crítica era la de otro amigo de Chateaubriand, Joubert (1), uno de los moralistas más refinados e ingeniosos, y de los espíritus más dulces y simpáticos de que puede honrar-

---

(1) *Pensées, Essais, Maximes et Correspondance*, de M. Joubert, publicados en 1842 por su sobrino P. Raynal, en dos volúmenes. Han escrito sobre ellos, además de otros muchos críticos, Sainte-Beuve

se la literatura francesa. No dejó más que pensamientos; pero tienen la alta virtud de haberlos pensado el autor por sí mismo, libre de convenciones y de rutinas de escuela, con perfecta y absoluta sinceridad. Y entre estos pensamientos los hay exquisitos, dignos de la antigüedad helénica, dignos de Platón mismo; y hay otros vaporosos, tenues, casi impalpables que parecen ideas musicales (si se nos permite la frase) más bien que conceptos del entendimiento. El mismo Joubert decía que los más hermosos versos son los que se exhalan como sonidos o como aromas, los que conservan el calor o la humedad del aliento del alma. Así es su prosa. Oigamos algunos aforismos suyos, que anuncian una poética nueva: "A las lenguas hay que tratarlas como a los campos: para hacerlas fecundas, cuando no son jóvenes, hay que removerlas a grandes profundidades: sólo en esas profundidades se encuentra el oro..." Creía Joubert, muy distinto en esto, como en todo, de la mayor parte de los franceses, que acaso la belleza del estilo es compatible con cierta obscuridad y ciertas nubes, cuando éstas proceden de la excelencia misma del pensamiento o de la elección de palabras que no son comunes, de giros que no son vulgares. "Es cierto—decía—que lo bello literario tiene siempre una belleza visible y otra

(*Portraits Littéraires*, tomo II, y *Causeries du Lundi*, tomo I); Caro (*Mélanges et Portraits*, tomo II), y, sobre todo, Matthew Arnold (*Essays in Criticism*, tomo II).

belleza oculta, y que nunca nos hace más impresión que cuando lo descubrimos atentamente en una lengua que no entendemos sino con trabajo." Nadie creyó tan firmemente como Joubert en la persistencia absoluta del ideal del arte. "En los géneros templados, en todo lo que es inferior, depende uno, a pesar suyo, del tiempo en que vive y habla, como todos sus contemporáneos; pero en lo bello, en lo sublime, en todo lo que participa de lo sublime o de lo bello, no se depende de nadie, y en cualquier siglo se puede ser perfecto, con más trabajo, eso sí, en unos tiempos que en otros." Tenía más de clásico puro que de clásico francés: "La elegancia de Racine—escribe—es perfecta; pero no es suprema como la de Virgilio." Otros dichos suyos han conquistado ya la inmortalidad: "Dios, no pudiendo conceder a los griegos la verdad, les dió la poesía." Y ¿cuál era su concepto de la poesía? Nunca la define sino con imágenes a cual más graciosas: "En todas las palabras que emplea un verdadero poeta hay para los ojos cierto fósforo; para el gusto, cierto néctar; para la atención, una ambrosía que no hay en las otras palabras." "Hay versos que por su carácter parecen pertenecer al reino mineral, porque tienen su ductilidad y su brillo; otros al reino vegetal, porque tienen su savia; otros pertenecen al reino animal, y tienen vida: los más bellos son los que tienen alma: pertenecen a los tres reinos, pero a la Musa pertenecen todavía más." "El alma se canta naturalmen-

te a sí misma todo lo que es bello o le parece tal: no se lo canta siempre con versos o con palabras medidas, sino con expresiones e imágenes en que hay cierto sentido, cierto sentimiento, cierta forma y cierto color, que tienen cierta armonía la una cosa con la otra y cada una dentro de sí."

De este espíritu sutilísimo, etéreo y luminoso, algo paradójico en la expresión, algo humorista y fantástico, pero enamorado siempre de todo lo bello y santo, decían sus amigos que parecía un alma que había encontrado por casualidad un cuerpo, se había alojado en él como había podido y no veía el momento de salir de ella. Fué el teórico de todas las delicadezas idealistas. "Donde no hay delicadeza no hay literatura —decía—. Ni temo ni odio la fuerza, pero estoy algo desengañado de ella; es una cualidad que solamente es loable cuando está oculta o velada. En el sentido vulgar de la palabra, Lucano tenía más fuerza que Platón. La fuerza no es la energía: algunos autores tienen más músculos que talento."

La celebridad de este soñador es completamente póstuma, y no ha hecho más que acrecentarse con el transcurso del tiempo. No es popular, ni puede serlo; pero hay muchos que preferirían ser autores de su libro de *Pensamientos* más bien que de todas las voluminosas y espléndidas producciones de Chateaubriand. Esta admiración ha traspasado los límites de Francia, y ha dictado al primero de los críticos ingleses de nuestros días, a Matthew Arnold,

páginas que terminan con una especie de apoteosis. "Vivió en los días de los filisteos, cuando toda idea corriente en literatura tenía el sello de Dagón, y no el sello de los hijos de la luz... Pero hubo unos pocos que, aleccionados por alguna tradición secreta, o iluminados quizá por divina inspiración, se libraron de las supersticiones reinantes, y no doblaron la rodilla ante los ídolos de Canaán, y uno de estos pocos se llamaba *Joubert.*"

Así como Chateaubriand tuvo su pequeño grupo literario, en el cual con méritos desiguales figuraron, además de los autores citados, el poeta Chênedollé, Guéneau de Mussy y otros (1), así también Mad. de Staël tuvo el suyo, no menos selecto y mucho más decididamente romántico. En este grupo hay que poner a Guillermo Schlegel, que escribió en francés la *Comparación entre las dos Fedras* (1807), y fué principal inspirador del libro *De Alemania*. Hay que contar también a Benjamín Constant (de Lausana), tan célebre en otro tiempo como publicista de la escuela doctrinaria, y hoy mucho más célebre, con celebridad casi novelesca, por sus lances de amor y fortuna con grandes damas de su tiempo, y también por su singular novela psicológica titulada *Adolfo* (1815), libro de observación admirable y despiadada, donde se diseca con rigor anatómico una variante del mal de René, mu-

(1) Sobre todos estos personajes y otros más obscuros hay cuantos detalles pueden apetecerse en el *Chateaubriand* de Sainte-Beuve.

cho menos poética y más opaca que la primitiva. Si es retrato del alma del autor, ¡qué seca y gastada debía de tenerla! Pero al mismo tiempo, ¡qué sutileza de análisis en este producto de extrema decadencia, cuyo autor no parece haber sido joven nunca! Como crítico iniciador, merece recuerdo por sus *Reflexiones sobre la tragedia,* que acompañan a la imitación en verso que publicó del *Wallenstein* de Schiller en 1809, defendiendo, aunque tímidamente, las libertades del teatro inglés y alemán.

Otro escritor suizo del grupo de Mad. de Staël contribuyó a propagar el estudio de las literaturas comparadas, y a emancipar la imaginación francesa de la supersticiosa adoración de sí propia. Fué éste Sismondi de Sismonde (1773-1842), investigador concienzudo, cuya *Historia de las repúblicas italianas* conserva todavía mucha estimación, a pesar de las rectificaciones que naturalmente ha ido trayendo el progreso de los estudios, y a pesar de las preocupaciones calvinistas del autor, refutadas admirablemente por Manzoni en su libro *De la Moral Católica.* El mismo espíritu domina en su *Historia de las literaturas del Mediodía de Europa* (1813), que naturalmente ha envejecido mucho más; pero que tuvo en su tiempo y aun después notable influencia. Sismondi trabajó sobre el plan de la obra alemana de Bouterweck, y aun tomó de ella la mayor parte de sus noticias concernientes a las literaturas castellana y portuguesa. En cuanto a la provenzal, no alcanzó siquiera los trabajos de

Raynouard, y tuvo que limitarse al pobrísimo libro de Millot; y en la italiana, que conocía más directamente, no adelantó mucho sobre Guinguené. Pero la idea de presentar juntas las literaturas meridionales, afirmando la unidad superior del genio neo-latino, era sin duda idea alta y fecunda, aunque Sismondi, escritor mediano y más laborioso que genial, no acertase a desarrollarla. Hay además, en el libro, en medio de innumerables errores de todos géneros, que arguyen preparación muy insuficiente, algunas observaciones históricas profundas, algunos juicios felices, que bastan para que todavía se le mire con cierto respeto. Es un libro de vulgarización muy incompleto, pero que en su día fué útil. Lo poco que supieron de literatura extranjera los románticos franceses fué aprendido en el libro de Sismondi y en la *Alemania* de Mad. de Staël. De la difusión del primero en Europa dan testimonio la traducción alemana de Hain en 1815, la inglesa de Roscoe en 1823 y la muy interesante de la parte española, corregida y adicionada hasta duplicar su volumen, por Figueroa y Amador de los Ríos en 1842.

También deben referirse al grupo de Coppet las traducciones de algunas obras alemanas, de capital importancia crítica. En 1812 apareció la *Historia de la literatura española,* de Bouterweck, desglosada de su obra lata sobre las literaturas de Europa, y traducida por madame de Streck, con un prólogo de Stafer, recomendando el estudio de nuestras letras por

consideraciones de historia filosófica. El prologuista sostiene que "si los poetas franceses se hubiesen atenido a las costumbres, a los sentimientos, a las instituciones de nuestros abuelos, a nuestros usos y a nuestra religión, hubiera tenido Francia algo mejor que una literatura híbrida o descolorida, compuesta unas veces de elementos heterogéneos y contradictorios, y calcada otras sobre un tipo extraño a nuestras ideas y nuestro modo de ser: literatura griega en caracteres occidentales, calco infeliz de la literatura de los antiguos, imagen débil y pálida de un original lleno de vida y de color; copia, en fin, semejante a esos fríos grabados que tienen la pretensión de reproducir los cuadros de Rubens y del Ticiano." Comenzaba a insinuarse la intolerancia romántica, de que luego veremos tantos ejemplos. En 1814 fué traducido el *Curso de literatura dramática* de Guillermo Schlegel, por Mad. Necker de Saussure, que se creyó obligada a templar en un prólogo las invectivas de Schlegel contra el teatro francés. Pero la influencia del prólogo no contrarrestó a la del libro. La causa de los innovadores, definitivamente ganada en el campo de la teoría, iba a serlo muy pronto y ruidosamente en el campo del arte. Pero como los grandes poetas (salvo Chateaubriand, cuya prosa fué la única poesía de entonces) no habían aparecido aún, el movimiento de las ideas literarias en tiempo del imperio apenas salió de los libros de crítica. Todavía hay que citar algunos dignos de alabanza. Tal es, sin duda,

el excelente *Cuadro de la literatura francesa durante el siglo XVIII,* publicado en 1809 por Barante, tan célebre luego como historiador de los Duques de Borgoña. Este *Cuadro* debe leerse, aun después de conocido el de Villemain. No es tan anecdótico y pintoresco, pero tiene criterio más firme y más ideas de conjunto. El autor conviene con Mad. de Staël en mirar la literatura principalmente bajo el aspecto social, pero ni justifica ni absuelve el espíritu *filosófico* del siglo XVIII. Trata duramente a Rousseau, y no con más blandura a Diderot. En literatura propende al romanticismo histórico y a la rehabilitación de la Edad Media. "El siglo de Luis XIV nos ha hecho olvidar—dice—que Francia tenía una gloria más antigua y más solemne que la de ese siglo de elegancia." La idea era profunda para escrita en 1809; Chateaubriand en *El Genio del Cristianismo* no la había sospechado siquiera. Barante, conocedor de la literatura alemana, fué también el primer traductor completo del teatro de Schiller; pero esto en tiempos bastante posteriores, cuando ya su talento había llegado a perfecta madurez dentro de la vía romántica, y había aplicado a la historia los procedimientos pintorescos de la novela de Walter Scott (1).

También pertenecen a esta época los primeros ensayos del gran iniciador literario Clau-

(1) Hay de Barante tres tomos de *Mélanges Littéraires* (1825).

dio Fauriel (1772-1844). Lo que en sus trabajos de erudición haya de incompleto o de poco seguro, no debe hacernos cometer injusticia con aquel insigne varón, que fué el más incansable propagandista de las literaturas extranjeras en Francia, y el primero que llevó formalmente a la cátedra el estudio de los orígenes literarios de la Edad Media. Por su educación y sus primeras relaciones, Fauriel pertenecía al grupo de los ideólogos, y había sido amigo y testamentario de Cabanis, que le dirigió su *Cartas sobre las causas primeras;* pero desde el principio se había distinguido de los hombres del siglo XVIII por un instinto de curiosidad histórica desinteresada que ellos no tuvieron nunca; por un gusto más liberal y hospitalario. Se ha dicho de él que siempre estuvo adelantado en más de veinte años a las ideas dominantes. Ya en 1810 había traducido y publicado un poema alemán, la *Partheneida* del danés Baggesen, especie de idilio épico al modo de la *Luisa* de Voss o de *Hermann y Dorotea.* A la traducción acompañaban unas excelentes reflexiones preliminares sobre este nuevo género de imitación homérica. Amigo íntimo de Manzoni, a quien conoció muy joven en el círculo de Mad. de Condorcet, tradujo en 1823 las dos tragedias *Carmagnola* y *Adelchi,* de cuyos coros decía que le aceleraban el pulso como los de Euripides; y tradujo también el diálogo de Hermes Visconti contra las unidades dramáticas, al cual sirve de admirable complemento la carta que en francés escribió Man-

zoni a M. Chauvet, que había juzgado su obra con criterio clásico. En 1824, siguiendo Fauriel las huellas de los grandes colectores de la poesía popular en Alemania e Inglaterra, publicó los *Cantos de la Grecia Moderna*, con un prólogo en que se define admirablemente el carácter de este género de poesía, que *participa del privilegio de las obras de la naturaleza*. La colección fué acogida con entusiasmo, y no sólo influyó en el estudio cada vez más asiduo de las literaturas populares, sino también en el *filo-helenismo* y orientalismo de los románticos. Sin ser historiador de genio como Agustín Thierry, contribuyó á la renovación de la crítica histórica y de los métodos narrativos, con su *Historia de la Galia Meridional* desde la invasión de los bárbaros hasta la desmembración del imperio carolingio. Fué el primer profesor de literatura extranjera en la Sorbona, inaugurando su enseñanza en 1830. Á ella debemos una porción de estudios que hoy pueden parecer anticuados; pero que en medio de algunas teorías insubsistentes y abandonadas ya por todo el mundo, como la de la influencia provenzal omnímoda, contienen una masa de investigaciones propias y de adivinaciones críticas, para aquel tiempo extraordinarias. La historia de la *Literatura Provenzal* (1) es de todos estos trabajos el que debe

(1) *Histoire de la Poésie Provençale. Cours fait à la Faculté des Lettres de Paris, par M. Fauriel.* París, Labitte, 1846, tres tomos. (Publicación póstuma, lo mismo que la de las lecciones sobre Dante.)

consultarse con más cautela, por el empeño temerario en que el autor se puso de demostrar el supuesto origen provenzal de las canciones de gesta francesas, lo cual le hace descuidar el principal objeto del curso, que debió ser la poesía lírica, e introducir mil discusiones extrañas a su asunto. De todos modos, parece extremado el rigor con que juzgan este libro los provenzalistas modernos, guiados, en verdad, por un método más severo y por la aversión a toda retórica y a toda generalización sistemática. Hoy esto es lo más seguro y lo que conviene: quizá en los tiempos de Fauriel podía tener disculpa una filología algo más aventurera y temeraria (1), pero por lo mismo, más acomodada para ejercer prestigio inmediato sobre espíritus no educados todavía en los métodos de la investigación rígida. Así y todo, ¡qué diferencia entre los cursos de Fauriel y los cursos puramente oratorios de Villemain, diferencia mucho mayor, sin duda, que la que separa a Villemain de La Harpe!

Otros rastros nos quedan de la enseñanza de Fauriel, que ocupó los últimos quince años de su vida: algunas lecciones sobre la epopeya homérica, un curso sobre *Dante* y los *Orígenes*

---

(1) Fauriel, como todos los idólatras de lo que llaman *genio popular*, estaba expuesto a grandísimas credulidades, por empeño romántico de encontrar poesía nacional en todas partes. Su autoridad contribuyó mucho a que pasasen por buenas falsificaciones tan torpes y desmañadas como el canto de *Lelo*, el de *Altabiscar* y otros tales.

de la lengua y de la literatura italiana (1), algunos fragmentos de literatura española, que versan especialmente sobre la vida y teatro de Lope de Vega (2). Ningún crítico francés de

---

(1) *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes. Cours fait à la Faculté de Lettres de Paris, par M. Fauriel.* París, A. Durand, 1854.

(2) Es lástima que no hayan sido recogidos en un volumen los estudios de Fauriel sobre nuestra literatura. El plan general del curso se publicó en la *Revue Française* de 1838. La *Revue des Deux Mondes* de 1839 y 1843 contiene dos artículos de Fauriel, intitulados *Vie de Lope de Vega* y *Les Amours de Lope de Vega.* Estos artículos, fundados principalmente en el texto de *La Dorotea,* a la cual da Fauriel valor autobiográfico, dieron motivo a una réplica de Damas-Hinnard (1842) y a un artículo de Magnin en el *Journal des Savants* (1844). Hay un extracto analítico del curso de literatura española de Fauriel en el *Journal de l'Instruction publique* (1838 y 1839). Son veinte artículos firmados por E. Burette. Se ve que Fauriel había reconocido la unidad del genio español, y se remontaba a sus orígenes, hablando primero de turdetanos y celtíberos, luego de la literatura hispano-latina, gentil y cristiana, y también de la árabe, todo ello algo rápidamente, pero con conocimiento de causa. Exageraba la influencia provenzal, según su costumbre, buscando en los relatos épicos castellanos la confirmación de su teoría sobre las *gestas* francesas. Trataba con detención, y al parecer con recto juicio, la historia del teatro hasta Lope de Vega, en quien terminó el curso.

Hay dos excelentes trabajos sobre Fauriel, uno de Sainte-Beuve en el tomo IV de los *Portraits Contemporains,* otro de Ozanam (*Mélanges,* tomo I).

su tiempo estudió tantas cosas y con tanto provecho, ni extendió más lejos el radio de sus investigaciones. Fué de los primeros en adquirir nociones de sánscrito; supo el árabe, los dialectos célticos y hasta el vascuence. Y sea cual fuere el valor positivo de los resultados de su enseñanza, siempre habrá que resumirla en una frase honrosísima: "fundó en Francia el estudio de las literaturas comparadas". Ampère, Ozanam y muchos otros son discípulos y continuadores suyos. También ellos comienzan a anticuarse: se dice que en sus trabajos hubo mucho *dilettantismo,* pero sólo a este precio podía ir entrando en la general cultura el estudio de la Edad Media, que es de interés bastante general para que no debamos relegarle a las compilaciones diplomáticas ni a los ingentes volúmenes de la *Historia literaria,* inaccesibles a los profanos.

El deseo de seguir hasta el fin la brillante y civilizadora carrera de Fauriel nos ha hecho apartarnos de aquella literatura de principios del siglo, a la cual se remontan sus primeros ensayos. Todavía podemos encontrar en ella los nombres de otros iniciadores de nuevas formas de pensamiento o de expresión que habían de tener influjo más o menos decisivo, más o menos visible, durante el período romántico. Es imposible, por ejemplo, omitir a Senancour, el solitario y misantrópico autor de las *Reveries* (1799) y de *Obermann* (1804), un hijo de Rousseau y hermano de René, aunque con variantes notables y fisonomía propia:

pesimista glacial, pero resignado con cierta nobleza estoica; mezcla rara de ateo y de teósofo; y, sobre todo, admirable paisajista. Si en la melancolía de Chateaubriand hay un fondo epicúreo, en la de Senancour hay un fondo budista. En este concepto, no puede decirse que su influencia haya terminado: al contrario, parece que se ha recrudecido en estos últimos tiempos. No será extraño que exista a estas horas algún cenáculo donde se dé culto a *Obermann* y se intente como él llegar a la *abdicación de la voluntad en el seno de la naturaleza.* Matthew Arnold le ha celebrado en unas estancias admirables, compuestas a la vista del lago de Ginebra. "Nuestra vida corre demasiado atropellada —dice el poeta inglés—, para que lleguemos a alcanzar la dulce calma de Wordstworth o la luminosa y amplia intuición de Goethe. Y por eso nos volvemos a ti, ¡oh sabio tristísimo!, y sentimos tu magia y tu encanto. El enigma inextricable y desesperado de nuestra edad, tú le has escudriñado. Inmóvil te sientas, tranquilo como la muerte, armado para el dolor. Fría es tu cabeza, frío tu sentimiento, helada su desesperación... Tú, que miraste desde lejos la lucha de la vida y no te mezclaste en ella, tú solo sabes cómo han pasado las cosas, porque solamente vive con la vida de todos el que ha renunciado a la suya. Y por eso venimos a ti, ¡oh maestro! Espesas nubes se han amontonado cerca de la piedra donde te sientas. El reino de tu pensamiento es triste y frío; el mundo es más frío aún.

Pero tú tienes placeres que compartir con los que se acerquen a ti; en las brisas de tu montaña flotan bálsamos..."

No se puede expresar mejor la indefinible y siniestra poesía, el adormecedor panteísmo que se desprende de las páginas de *Obermann,* sino recordando algunos versos del mismo Arnold, y, sobre todo, algunos de Shelley. Es una sombra maléfica, pero que infunde tales contemplaciones, que los que han llegado a gustarlas alguna vez, no aciertan a romper nunca su funesto encanto, que a la larga puede incapacitar totalmente para la acción viril.

Hasta como paisajista parece Senancour de otra familia que Chateaubriand; éste, gran pintor de las llanuras; aquél, incomparable pintor de las montañas (1). "Tuvo la opresión de las montañas sobre el corazón —dice Mateo Arnold—; tuvo los contornos virginales de las

---

(1) Senancour mismo define bien el carácter singularísimo de sus descripciones, diciendo que son "de las que sirven para hacer entender mejor las cosas naturales y para dar indicios, acaso excesivamente desdeñados, *sobre las relaciones del hombre con lo que llamamos lo inanimado*". Por eso rechaza todas "esas figuras triviales empleadas ya un millón de veces, y que no hacen más que debilitar el objeto que pretenden engrandecer". Denomina *romántico su arte,* pero le distingue escrupulosamente del arte *romanesque* o novelesco. "Lo novelesco seduce las imaginaciones vivas y floridas; lo romántico es lo único que habla a las almas profundas, a la verdadera sensibilidad... Los efectos románticos son los acentos de una lengua que no todos los hombres conocen, y que es extranjera en muchos países. Y,

montañas "en su estilo *blanco*". No se puede decir que este misterioso personaje dejara ningún discípulo directo, pero su literatura obró como filtro mágico sobre algunas imaginaciones; la de Jorge Sand, por ejemplo, en algunas de sus primeras novelas (*Lelia, Espiridion*)..., la de Sainte-Beuve en su primera juventud, en su período elegíaco y místico, en el de *Volupté*. Aun en sus obras críticas jamás habla de Senancour, sino con el mismo tono de apasionada devoción y respeto religioso con que el iniciado en los misterios de algún culto esotérico hablaría del hierofante que en ellos le hubiese iniciado (1).

Hubo por estos tiempos otro solitario contemplativo, cuyas aspiraciones morales y religiosas diferían profundamente de las de Senancour, pero que no dejaba de parecérsele por el carácter de sus meditaciones, y por ser, como él, un poeta de la metafísica. Este nebu-

---

sin embargo, esta armonía romántica es la única que conserva a nuestras almas los colores de la juventud y la frescura de la vida. El hombre de sociedad no siente estos efectos demasiado lejanos de sus hábitos; acaba por decir: ¿qué me importa? Pero vosotros, hombres primitivos, lanzados acá y allá en el siglo vano para conservar la huella de las cosas naturales, vosotros os reconocéis y os entendéis en una lengua que el vulgo no sabe."

En la carta 21 de *Obermann* trae esta definición de la belleza: "Lo bello es lo que excita en nosotros la idea de relaciones dispuestas para un mismo fin, según conveniencias análogas a nuestra naturaleza."

(1) Vid. *Portraits Contemporains*, tomo I.

loso escritor, cuya influencia fué tardía, pero más ruidosa que la de Senancour, es el lionés Ballanche (1776-1847), especie de iluminado neo-católico en el sentido verdadero de la palabra, es decir, partidario de un Cristianismo progresivo, difícilmente compatible con la ortodoxia, de la cual, sin embargo, nunca se apartó a sabiendas: hombre por otra parte de altísimas intuiciones históricas mezcladas con alucinaciones y sueños proféticos, en que alternativamente se manifiestan las doctrinas expiatorias de Saint-Martín y José de Maistre, las teorías palingenésicas del ginebrino Bonnet, y las concepciones de la escuela tradicionalista sobre la revelación sobrenatural por medio del lenguaje, "el *magismo* de la palabra", que implica en el sistema de Ballanche otro *magismo* o poder taumatúrgico del hombre sobre la naturaleza. Pero lo que Ballanche no debe a nadie, lo que da especial valor y significación honda a sus escritos en medio de las nieblas teosóficas en que están envueltos, es el sentido profundo y rarísimo que tuvo de la poesía de las edades primitivas, del genio de las religiones clásicas y de la poesía sacerdotal y simbólica. Habla de ella como un iniciado en los misterios de Samotracia, como un mistagogo que levanta los velos del santuario eleusino. Más bien que una interpretación laboriosa de los antiguos mitos, como las que hizo en su decrepitud la escuela alejandrina, parece que nos transmite una reminiscencia personal de las *castas orgías* y tremen-

das purificaciones a que ha asistido. El mismo se jacta de tener en mucho mayor grado que Virgilio la inteligencia y el respeto de las *cosas santas* del primitivo paganismo. Esta especie de intuición poético-teogónica, esta nueva interpretación o más bien renovación de la mitología más vetusta, es el alma del *Orfeo* y de la *Antígona* de Ballanche, poemas en prosa que, apareciendo después de *El Genio del Cristianismo* y de *Los Mártires,* mostraron que no era tan irreparable la sentencia de muerte lanzada por los románticos contra el mundo de la fábula, y que todavía quedaba en él un tesoro de bellezas primitivas, patriarcales y solemnes, no entrevistas siquiera por los pseudoclásicos. En este concepto Ballanche fué innovador artístico muy digno de recuerdo, y más o menos participan de su influencia todas las poesías de asunto clásico compuestas por los románticos, desde Alfredo de Vigny y Víctor Hugo, hasta Laprade y Leconte de Lisle, y también las historias poéticas o poemas historiales de Michelet y de Edgardo Quinet, discípulo a un tiempo de los dos *profetas* históricos Ballanche y Herder.

También es imposible omitir, tratando de la literatura del Imperio, los primeros escritos de Carlos Nodier (1780-1844), que no era todavía el ingenioso narrador a quien debemos *Inés de las Sierras, El hada de las migajas, Trilby, la leyenda de Sor Beatriz,* la de *Francisco Columna* y tantos otros primores de fantasía y de gracia; ni tampoco el erudito algo

superficial, pero excéntrico y chistoso que convirtió la bibliografía en ciencia amena, sino un *wertheriano* furibundo, un visionario lúgubre, en quien las propias desdichas y el espectáculo de la Revolución francesa habían desarrollado con suma intensidad (hasta tocar en los lindes de la locura) el sentimiento melancólico y la exaltación imaginativa. Así nos le muestran todas sus obras juveniles, *El Pintor de Salzburgo* (1803), las *Meditaciones del claustro*, los *Ensayos de un joven bardo* (1804), *Los Tristes o Misceláneas sacadas de los apuntes de un suicida* (1806). Pero esta crisis fué pasajera, y de ella salvó a Carlos Nodier su propio espíritu novelesco y aventurero, su movilidad de impresiones y cierto humorismo simpático y benévolo que constituía el fondo de su carácter. Por otra parte, era creyente sincero, disposición que se fué acentuando con los años, pero que ya aparece en la más antigua de sus producciones y la da un matiz especial dentro del *wertherismo*. "La pistola de Werther y el hacha del verdugo nos han diezmado —exclama—: una nueva generación se levanta y os pide claustros." Nodier, ni se encerró en el claustro ni apeló a la pistola de Werther. La musa de Walter-Scott, y sobre todo la musa de Perrault y la de Hoffmann, comenzaron a arrullarle con más apacibles fantasías y más regalados sueños, y si todavía entre ellos se desliza alguna lágrima, es ya de las cristalizadas en forma de arte, no de las que nacen del frenesí histérico. Nodier fué,

a la vez que precursor del romanticismo, uno de sus colaboradores y aliados más asiduos: cuando viejo, lo mismo que cuando joven, marchó siempre a la vanguardia de la escuela. Su grande y positiva originalidad fué la importación del cuento fantástico alemán de Lamotte-Fouqué, de Chamisso, de Hoffmann, de Novalis, de Tieck; aclimatado por él en el país de Europa que parecía menos dispuesto a recibirle. Sus primeras historias de vampiros y demonios nocturnos, *Lord Ruthwen* y *Smarra,* causaron general extrañeza, y fueron miradas por la crítica como un producto bárbaro. Nodier demostró entonces que el fondo de *Smarra* estaba tomado de *El Asno de oro* de Apuleyo, y que no había en aquella excéntrica fantasía (de la cual dijo Mérimée que "parecía el sueño de un Scytha contado por un griego") una sola imagen que no pudiera encontrarse en algún clásico, griego o latino. La demostración sorprendió por lo inesperada, y aquel ardid de buena guerra fué muy ruidoso y muy celebrado entre los románticos. Fué también Nodier de los primeros en preparar el renacimiento arqueológico de la Edad Media emprendiendo y escribiendo, en colaboración con su amigo el Barón Taylor, *Viajes pintorescos* por la antigua Francia. Tanta variedad de aptitudes, curiosidad tan inquieta, espíritu tan abierto, gran bondad de alma y sencillez casi infantil, convirtieron a este cuentista bibliómano, deliciosamente enamorado de las musarañas, en ídolo de la juventud romántica,

desde Víctor Hugo hasta Alfredo de Mussett (1).

Creemos inútil citar los nombres de otros escritores obscurísimos que por una ú otra razón pueden ser considerados como precursores del romanticismo en los primeros años de nuestro siglo. La mayor parte son wertherianos estrafalarios, a quienes la indulgencia de Nodier concedió cierta celebridad póstuma, pero cuyas producciones, débiles y enfermizas, sólo pueden citarse como signo de los tiempos, y como testimonio de aquel género de desesperación moral que suele acompañar a la impotencia literaria. Algunos de estos

(1) Sobre Nodier, véase especialmente el estudio de E. Montégut (*Nos Morts Contemporains, 1ère serie*). Uno de los resultados del romanticismo fué el despertar en Francia las energías características de las diferentes regiones, violentamente anuladas por la centralizadora disciplina clásica. Así como en Chateaubriand, en Lamennais y en Renan se manifiesta, aunque de diversos modos, la genialidad bretona; así Nodier (que se llamaba á sí propio *francés conquistado*), Víctor Hugo (nacido en Besançon "*vieille ville espagnole*"), y Proudhon, hijos los tres del Franco-Condado, parecen haber conservado, cada cual a su modo, cierta intemperante bizarría y fogosidad de imaginación, cierta potencia de color, que no van mal con los orígenes históricos de su provincia, la cual hasta mediados del siglo XVII no dejó de ser española para convertirse en francesa. Lo cierto es que estos autores son de los que con más facilidad comprendemos y gustamos los españoles, al paso que el tipo literario francés puro, el *francés* clásico, llámese Racine ó Voltaire, generalmente se nos resiste.

genios no comprendidos pertenecen todavía al siglo XVIII. Además de las *Aventuras del joven D'Olban* (1777), que ya hemos citado, y que son sin duda la más antigua imitación francesa de la célebre novela de Goethe; hubo la *Colección de novelas imitadas del alemán* (1786), por Nicolás Bonneville, especie de loco literario, cuyo retrato nos ha dejado Nodier en sus *Recuerdos de la Revolución;* y hubo *El último Hombre,* poema en prosa de Granville, otro escritor famélico y trastornado, que acabó por poner en acción el desenlace del *Werther,* arrojándose al agua en 1805. También puede citarse, en otro orden de ideas, a Marchangy, que comenzó a publicar en 1813 una obra voluminosa, y hoy totalmente olvidada, con el título de *La Galia Poética,* y el declarado propósito de rehabilitar la poesía de la Edad Media, así como Chateaubriand había rehabilitado la del Cristianismo. El autor se complace en formular proyectos de epopeyas y de dramas, para que los poetas los ejecuten; y estudia, desde el punto de vista estético, el blasón y la heráldica. Víctor Hugo mostró luego el partido que podía sacarse de todo esto; pero es dudoso que la Edad Media de Marchangy, falsa y melodramática, ni las peregrinaciones de su *Tristán el viajero* por las abadías y los castillos del siglo XIV, sedujeran a nadie, ni contribuyeran mucho a la propaganda romántica. En arte, las intenciones no salvan, y Marchangy no tenía más que buenas intenciones.

En cambio, una frase sola lanzada por un pensador eminente, puede tener más resonancia que centenares de volúmenes farragosos. Tal aconteció con unas palabras de Bonald (1), escritas en su *Legislación primitiva* (1802), y comentadas luego en otros escritos suyos, especialmente en un fragmento *sobre el estilo y la literatura* (1806), reproducido en sus *Miscláneas*: "La literatura es la expresión de la sociedad." De aquí deducía Bonald que la literatura seguía las mismas fases que él asignaba a la general historia humana, pasando del género familiar, patriarcal y doméstico, al género heroico y público. "Porque los pueblos nacientes son naciones divididas por familias, y los pueblos civilizados son familias reunidas en cuerpo de nación, *familiae gentium*, que dice la Escritura." A la sociedad doméstica corresponde el idilio, a la sociedad heroica la epopeya. Sea lo que quiera de esta aplicación histórica tan en desacuerdo con los hechos, que nos muestran el idilio como un género tardío y de cultura refinada (el mismo *Cantar de los Cantares* pertenece a la época más adelantada de la civilización hebrea); lo

---

(1) Suprimo constantemente, delante de los apellidos franceses que la llevan, la engorrosa partícula *de*, que en Francia tiene cierto sentido nobiliario, pero que entre nosotros no tiene semejante significación, ni otra ninguna, como no sea la de procedencia. Los franceses mismos la suprimen cuando se trata de los nombres consagrados y verdaderamente *ennoblecidos* por la gloria, y dicen a secas Chateaubriand, Lamartine, etc.

importante en estas páginas de Bonald es la fórmula ya copiada, que tantos han repetido, sin saber su autor, y otros atribuyéndosela a Mad. de Staël, cuyo libro *De la literatura* está inspirado por un concepto algo semejante; salvo que Bonald ve en el Cristianismo el término del progreso, mientras que Mad. de Staël le dilata indefinidamente.





III

Período de transición y de lucha: en la poesía lírica, en el teatro, en la prosa.—La literatura de la Restauración (Beranger, Delavigne, Pablo Luis Courier, etc.).—Resistencia clásica.—Actitud de la crítica en presencia de los innovadores.—La crítica ecléctica: Villemain, Guizot.—Direcciones excéntricas: romanticismo ideológico-sensualista de Stendhal.

Víctor Hugo afirmó en un célebre preámbulo escrito en 1830, que el romanticismo en literatura era algo así como el liberalismo en política. La frase logró fortuna, y conquistó, sin duda, para la escuela romántica la adhesión o la simpatía de muchos espíritus prosaicos, que, extraños a las fruiciones del arte puro y desinteresado, necesitan enlazarle con algún principio social o político para forjarse la ilusión de que realmente gustan de la poesía. Es cierto que el arte, en su manifestación histórica, no se concibe aislado del medio social, ni independiente de los demás órdenes de la vida; pero en lo más profundo de su esencia, en lo más sustantivo, en lo que le hace y constituye obra

bella, el arte cumple las leyes de su propio interno desarrollo, y se emancipa en gran parte de las transitorias combinaciones políticas. Sus relaciones con el estado social y con el espíritu dominante, son reales, muy reales, pero también muy complejas y muy difíciles de reducir a fórmula breve y expedita. El romanticismo proclamaba la libertad artística, como el liberalismo la libertad política: tal fué la primera y superficial semejanza que hizo a muchos decir y creer que el romanticismo era una de las infinitas, aunque remotas, consecuencias del impulso de la Revolución francesa. Pero lo cierto y averiguado es que el romanticismo alemán, el primero de todos y el que a todos sirvió de modelo, y, en rigor, el único que tuvo verdadera teoría, fué pura y estrictamente reaccionario; fué un movimiento de retroceso hacia la Edad Media, y lejos de haberse engendrado por el contagio de las ideas francesas, nació como protesta del espíritu germánico contra ellas; y lejos de haber renegado del espíritu cristiano, procuró de nuevo encenderle en las almas, yendo a buscar su inspiración hasta en las más candorosas leyendas y en los más infantiles rasgos de la devoción popular. Por lo cual los hombres que en Alemania participaron, más o menos, del espíritu del siglo XVIII, como Goethe y Schiller, no fueron románticos, sino en rarísimos momentos, y los que entraron más de lleno en el torrente revolucionario de nuestro siglo, como Enrique Heine, comenzaron por renegar

del romanticismo y ensañarse con sus ideas y con sus hombres. El romanticismo alemán es, ante todo, literatura de neófitos católicos como el Conde Stolberg, Federico Schlegel, José de Eichendorf y Clemente Brentano; literatura de admiradores del arte gótico, del drama calderoniano, de la pintura pre-rafaélica y de todas las manifestaciones más característicamente contrarias a las preocupaciones y hábitos morales del siglo XVIII. Para Federico Schlegel, que fué el más autorizado teórico de la escuela, no hay obra *romántica,* sino muestra "algunas centellas del amor divino, cuyo centro y foco está en el Cristianismo". Para Juan Pablo, el espíritu caballeresco y la poesía romántica no son más que retoños del espíritu cristiano. Tal fué, o quiso ser, el romanticismo alemán, y no hay historiador literario que pueda caracterizarle de otra manera.

En Inglaterra no hubo propiamente romanticismo, a lo menos como escuela militante y con programa definido; pero los escritores que en algún modo pueden ser calificados de románticos, tales como Walter-Scott y algunos *lakistas,* especialmente Southey, manifiestan la misma tendencia que los románticos alemanes, poetizan los recuerdos del pasado monárquico y feudal, y en política son *tories,* esto es, conservadores acérrimos. Ya hemos dicho repetidas veces que es un error en que sólo caen los extranjeros y nunca los ingleses, el considerar a Byron y a Shelley como poetas románticos.

Pues si vamos a Italia, encontraremos que allí los poetas revolucionarios, ateos y pesimistas han sido y son siempre clásicos, al paso que el romanticismo fué profesado exclusivamente por almas cristianas y piadosas, tales como Manzoni, Tomás Grossi y Silvio Pellico, y tuvo también el carácter de rehabilitación de la Edad Media.

Y en Francia, es sabido que los hijos del siglo XVIII, los rezagados de la Enciclopedia, los Guinguené, Morellet y José María Chenier, fueron sistemáticamente hostiles a toda innovación literaria, y lanzaron todos los rayos de la excomunión académica contra *Atala, El Genio del Cristianismo* y *Los Mártires*. La misma Mad. de Staël, mientras permaneció fiel a su primera educación de mujer del siglo XVIII, fué muy tímida en materias de crítica y muy reservada en apoyar obras que, como la de Chateaubriand, parecían máquina de guerra contra el espíritu de la Revolución; y si en su libro *De la Alemania* se aventuró algo más y soltó por primera vez la voz *romanticismo,* fué después que su punto de vista moral había cambiado por entero, abriéndose su alma a esperanzas cristianas.

Y, finalmente, en el período de la restauración en que ahora vamos a entrar, el movimiento romántico fué representado casi exclusivamente por poetas del partido legitimista, como Lamartine, V. Hugo y Alfredo de Vigny, al paso que la oposición liberal, republicana o bonapartista, se mantuvo dentro de los límites

del clasicismo, como lo prueban en diversos géneros y con méritos muy diversos, Pablo Luis Courier, Beranger, Delavigne, Scribe; para citar solamente los nombres que han conservado alguna celebridad. Quizá sólo pueda hacerse la excepción, por cierto muy notable, de Stendhal, que fué a un tiempo liberal y romántico, pero que siempre anduvo solo, y en rigor creó una nueva forma de romanticismo para su uso particular.

No se pretende con lo dicho (nada más lejos de nuestra intención) confundir la causa del romanticismo con la de ninguna escuela o grupo determinado. Sería incurrir en el mismo error que censuramos en otros. El romanticismo es una revolución artística que tiene sus propios orígenes y su propio desarrollo, independientes de la revolución política, que en algún caso pudo favorecerla, pero que en otros, manifiestamente la contrarió. Es cierto que dos tendencias antinómicas hubo en el seno del romanticismo francés, y aun pudiera añadirse una tercera, aunque por el momento más velada, la tendencia realista de Diderot, que luego en manos de Balzac iba a desarrollarse con tanto brío. Al revés del romanticismo alemán y del italiano que son cosa sencilla y lógica, el romanticismo francés es cosa bastante compleja, y que no se acierta a desembrollar del todo sino siguiéndole paso a paso en sus múltiples manifestaciones. La transformación de principios políticos y aun religiosos que divide en dos partes claramente distintas la vida

de cada uno de los dos grandes líricos románticos (sin quebrantar, no obstante, tanto como pudiera creerse, la unidad literaria de su fisonomía) prueba que en el romanticismo lidiaban esas dos tendencias contrapuestas, dándose fiera batalla en el alma de unos mismos poetas. El romanticismo francés descendía en gran parte de Rousseau, y no podía desmentir su origen. Por este lado, es decir, por el predominio del elemento personal y anárquico, el romanticismo pudo en cierto momento, sobre todo en su segunda fase, sentirse atraído por el liberalismo, y aun por el radicalismo político, y contraer con él estrecha alianza. Pero en su primera y más característica fase, en la que va desde la publicación de las *Meditaciones* hasta la representación de *Hernani* y la aparición de las *Hojas de Otoño;* en suma, desde 1815 a 1830, que es el período de invasión y de lucha, el romanticismo fué, con raras desviaciones, arte cristiano y caballeresco, grandemente simpático a los partidarios del antiguo régimen, y a los aristócratas que volvían a sus abandonados castillos execrando el espíritu de la Revolución. Por el contrario, entre los volterianos puros, entre los bonapartistas de la víspera, que entonces comenzaron a llamarse liberales, pasaba por artículo de fe la conservación de las antiguas tradiciones literarias.

Esta oposición liberal y volteriana tuvo su poeta, maligno y delicioso poeta, cuyas picaduras de avispa causaron tanto daño a la monarquía restaurada como las mismas barrica-

das de Julio. Este poeta, el más francés de nuestro siglo, así en sus defectos como en sus cualidades, fué Beranger (1780-1857) que debió su inmensa y hoy decaída popularidad, en parte sin duda a las pasiones políticas cuya hoguera atizaba, pero en parte mayor sin duda a un arte de composición muy refinado y exquisito que, sin llegar a la perfección clásica, como suponían en su tiempo los que candorosamente le comparaban con Horacio, basta para disimular la pobreza, la vulgaridad, el prosaísmo frecuente de sus ideas, su trivial deísmo, su epicureísmo frío y económico, su cinismo morigerado, su sentimentalismo bonachón, su liberalismo de tienda de ultramarinos o de viajante comisionista; todas las cualidades, en fin, que convirtieron sus canciones en evangelio de la clase media francesa, cuyos instintos halagaba. Ser poeta con un fondo de ideas que son la negación misma de toda idealidad y de toda poesía, tal fué el triunfo de Beranger. En su arte es casi perfecto, por la invención feliz de los estribillos (*refrains*) que se graban indeleblemente en la memoria y vuelan como saetas mortíferas; por la consumada habilidad con que agrupa en torno del tema principal las circunstancias accesorias; por la concisión penetrante aunque a veces algo seca y enjuta; por la viveza y agilidad con que hace saltar el ritmo, por lo condensado y nervioso de la dicción, por la mezcla habilísima de tonos, por el instinto de composición dramática en miniatura.

Sin aliarse nunca con los románticos, fué a su modo gran innovador.

Educado en la literatura del Imperio, de la cual conservó siempre resabios, especialmente en el estilo algo académico de sus canciones más pomposas, había comenzado haciendo ensayos épicos y ditirámbicos, pero pronto descubrió su verdadera vocación; y apoderándose de un género *popular* en el sentido lato de la frase (aunque más bien oscilase entre lo *vulgar* y lo artístico), la canción báquica y picaresca, siempre cultivada en Francia, y en la cual recientemente se habían distinguido Collé, Panard, Desaugiers y otros poetas más ingeniosos que comedidos; la convirtió desde el primer momento en otro género nuevo y propio suyo, que sin ser la oda propiamente dicha, puesto que no tiene ni su amplitud, ni su libertad, ni su arranque, admite, sin embargo, la misma materia poética que la oda, aunque la trate diversamente. Desde *El Rey de Ivetot*, la más antigua de las canciones de la colección de Beranger puesto que se remonta a 1813, pudo conocerse que estaba creada una nueva forma lírica; lo que el mismo Beranger llama "una lengua capaz de tomar los tonos más opuestos". Este falso poeta popular que no afectaba otro título que el de *chansonnier* y declaraba no saber ni latín, era realmente artista refinadísimo, más laborioso que espontáneo; cualquier cosa menos ingenuo. No venía del pueblo, sino que se dirigía a él, para inocularle sus odios de sectario. Su poesía bá-

quica es convencional y falsa como la de un hombre sobrio: jamás conoció ni supo expresar el delirio de la orgía. *La Bacante* no tiene de tal más que el título. Sus canciones eróticas son muchas veces desvergonzadas, cínicas y aun obscenas; pero nunca son verdaderamente sensuales, y quizá repugnan más por la misma ausencia de tonos calientes y de embriaguez genial, y por la lujuria calculadora y senil. En realidad, ni el vino ni el amor, o lo que él llamaba tal, preocupan mucho a Beranger: son rodeos y máscaras para llegar a otros fines. Halagando malos instintos y concupiscencias vedadas, conquista su público, al cual va a adoctrinar a su manera, porque Beranger tomaba muy en serio su misión de propagandista político, y con apariencias de buen humor era terrible fanático. El tiempo ha ido marchitando muchas de estas canciones que en su tiempo tuvieron fuerza corrosiva y diabólica, y que hoy viven sólo como documentos históricos de un período de lucha, pero ha respetado otras que expresan sentimientos generales y aun a veces sentimientos generosos de libertad o de patria. Ha respetado también algunas de las canciones que pudiéramos decir *épicas* (*Les Souvenirs du peuple*, por ejemplo), que son cantos diversos de la leyenda napoleónica, creada en gran parte por el mismo Beranger, el cual, en medio de su democracia, y quizá por su democracia misma, contribuyó más que otro alguno a mantener vivo el prestigio del primer Imperio y a preparar indirectamente

el segundo. Al lado de estas canciones, que son en cierto sentido lo más noblemente popular que Beranger hizo, hay que poner también algunas bellísimas poesías puramente líricas y personales como *La Bonne Vieille;* y las arrogantes canciones socialistas y humanitarias, posteriores a 1830 (*Los Gitanos, Los Contrabandistas, El viejo vagabundo*) donde la poesía de Beranger adquiere tono de balada filosófica, y una vena de independencia selvática, que contrasta con su manera anterior, y que ha de atribuirse a la influencia latente del romanticismo, que modificó hasta a sus propios adversarios. No diremos que Beranger lo fuese, propiamente hablando. El descendía directamente de la tradición francesa, no de la oratoria y solemne, sino de la fácil, graciosa y risueña (que llaman *gauloise*) de Villón, de Marot y de La Fontaine. Cultivaba un género tradicional, pero que nunca había sido más que tolerado ni había podido competir con los géneros nobles. El romanticismo que vino a destruir esta especie de aristocracia literaria, y a emancipar la canción del puesto inferior y subordinado en que vivía, tenía que ser simpático a Beranger por esta razón, y él mismo lo dice en su biografía. Además, y esto parece muy extraño, tuvo siempre grande admiración por Chateaubriand, de quien llegó a ser muy amigo y a quien llamaba *maestro.* ¡Singular discípulo por cierto del autor de *Los Mártires*, el de *Lisette, Frétillon* y la *Marquise de Prétentaille!* Pero es lo cierto que Beranger dice

muy formalmente en uno de sus prólogos y repite en sus Memorias que "la parte poética y literaria de las admirables obras de Chateaubriand le había emancipado de Batteux y de La Harpe". En unos versos que le dirigió en 1831 está expresada muy sinceramente su admiración por aquel "Colón poético, que nos reveló los tesoros de un nuevo mundo", "aquel peregrino a quien su patria debe tantas liras". Aunque en todos los versos de Beranger no hayamos acertado a encontrar rasgo alguno que denuncie esa lectura asidua y entusiasta de Chateaubriand, hay que creerle bajo su palabra, lo mismo que cuando nos dice que ha sido griego y que ha despertado a las abejas en el monte Himeto, por más que su helenismo nunca pasara de los arrabales de París.

Cuando aparecieron los versos de Andrés Chenier, Beranger creyó que eran una invención del editor Enrique de la Touche. Como otros ilustres poetas, y más que otros por falta de extensión en su cultura, fué siempre Beranger pobrísimo crítico. Sainte-Beuve cuenta que nunca le oyó elogiar más que versos vulgares y medianos. No comenzó a gustar de Lamartine sino en el período de decadencia, después de *Jocelyn.* Con el romanticismo de Víctor Hugo se mostró indiferente y casi desdeñoso, dando por pretexto la tendencia retrógrada de sus escritos. Pero era imposible que por un resquicio o por otro dejase de penetrar en las canciones de Beranger algo de la nueva doctrina, y así como su liberalismo fué tomando

en los últimos tiempos el matiz de democracia socialista, que es mucho más de nuestro siglo que del siglo XVIII; así la influencia y la amistad de Lamennais (a quien principalmente hemos de atribuir este cambio, y que era, a su modo, un gran romántico en prosa) trajo a las postreras colecciones del *chansonnier* esas novedades humanitarias y hasta rústicas, que tanto contrastan con el tono habitual de sus primeras inspiraciones (1). Con el esfuerzo final y todo, queda siempre un poeta de segundo orden que rara vez se levantó sobre la preocupación del momento: poeta de partido en primer término, poeta nacional en segundo; sólo por excepción, y nunca por ímpetu ni en larga vena, sino en hilo tenuísimo, alcanzó la grande y universal poesía del sentimiento humano, que tan sin esfuerzo brotaba de los labios de aquel gran poeta toscano, con cuyos *scherzi* políticos se han comparado sus canciones. No, no hay paralelo posible entre Beranger y Giusti. El autor del *Sospiro dell' anima*, es uno de los mayores líricos de este siglo. En sus obras ha muerto lo transitorio, pero brilla con inextin-

(1) La reputación de Beranger, que fué extraordinaria durante su vida, no ha hecho más que decaer después de su muerte. Para estudiar estas alternativas de la crítica, puede verse un artículo, enteramente ditirámbico de Sainte-Beuve en 1832 (*Portraits contemporains,* tomo I), otro del mismo bastante severo en el tomo II de las *Causeries du Lundi* (1853), y otro severísimo de Montégut en 1857 (*Nos Morts contemporains*). Pero ninguno tanto como el de Renan en el *Journal des Débats,* 1859.

guible y purísima luz, y se engrandece más cada día aquella parte de sus versos en que menos repararon los contemporáneos. ¿Cuándo Beranger tendrá igual fortuna? La alta crítica francesa le es hoy sistemáticamente hostil: el espíritu aristocrático y refinado de Renán declara que sus canciones no merecen leerse más que como documento histórico, y le execra como prototipo de la vulgaridad francesa, del buen sentido pedestre e insubstancial que profana las cosas más altas. Por otro lado, su teoría de la *utilidad del arte* le ha hecho antipático a los puros artistas, que hoy dominan en la poesía lírica sin contradicción alguna. No es fácil que su antiguo renombre, ligado en gran parte a las circunstancias, pueda renacer, pero aunque se le niegue elevación, nunca sin injusticia podrá negársele gracia, no ática ciertamente, pero sí francesa.

El helenismo que Andrés Chénier había transportado a los versos, le llevó a la prosa, mediante industrioso y hábil artificio, Pablo Luis Courier (1772-1825), antiguo oficial de artillería, en quien extrañamente se mezclaban el filólogo y el periodista militante. En su educación libre y activa, no diversa de la de algunos espíritus del Renacimiento, conoció a un tiempo los libros y los hombres, y en Italia se inoculó la cultura clásica, hasta el grado de perfección que revelan sus traducciones y sus cartas, que son para la posteridad sus obras maestras, mucho más que los *pamphlets,* a los cuales debió el ruido que hizo en vida. Escri-

tor eminentemente arcaico, pero lleno de gracia y de frescura en su arcaísmo, hizo en la lengua de la prosa revolución no menor que la que los románticos iban a hacer en el dialecto de la poesía. No sólo rechazó la lengua abstracta y seca del siglo XVIII, sino que saltando sobre la lengua noble pero monotona y enfática del siglo XVII, se fué a buscar la lengua abundante, libre, sabrosa y pintoresca del siglo XVI, en los grandes prosistas de aquel período, especialmente en Amyot y en Montaigne, no de otro modo que los románticos saludaron a Ronsard como precursor suyo. Pero la manera de Pablo Luis es muy compuesta, y no puede considerarse como un mero *pastiche* de la lengua del Renacimiento, aun en aquellas obras donde más de cerca quiso seguirla, verbigracia: en sus traducciones de *Lucio o el Asno*, de las *Pastorales* de Longo y de algunos fragmentos de Herodoto. Courier, que era grande helenista, penetró en el genio y manera de la sintaxis griega, especialmente de la de Xenofonte, mucho más que Amyot o cualquier otro de sus modelos; la combinó con esa prosa familiar, anticuada y enérgica que los franceses llaman *gauloise*, y que se parece más a la prosa italiana o castellana de los buenos tiempos que al francés clásico; y tuvo el buen sentido de remozarlo todo con rico caudal de expresiones francas, tomadas de la lengua viva de los rústicos, a la cual hay que volver siempre que se quiere infundir nueva savia a una lengua empobrecida por la etiqueta académica y

cortesana, y por el abuso del espíritu de sociedad. En esta parte del estilo, Courier inició la reacción más violenta contra el siglo XVIII al cual pertenecía por sus ideas políticas, si es que en él, después de todo, eran algo más que una afectación o un desahogo de mal humor, puesto que sólo le llegaban al alma las cuestiones gramaticales y literarias. Su exclusivismo purista tomaba las formas más chistosas. "Habrá en Europa cinco o seis hombres que sepan griego —decía—: todavía es mucho menor el número de los que saben francés"... "Guardaos mucho de creer —escribía a Boissonnade— que nadie haya sabido escribir en francés después del reinado de Luis XIV: la última mujercilla de este tiempo vale más por el lenguaje que Juan Jacobo, Diderot, D'Alembert y todos sus contemporáneos y los posteriores a ellos: todos son *asnos* bajo esta relación de la lengua: no se puede usar ninguna de sus fases: no debéis enteraros ni siquiera de que existen." Es casi seguro que no leyó ningún libro francés de su tiempo, como no fuese de erudición y para enterarse de la materia. Aun en esto, su curiosidad era muy limitada, porque de la historia decía: "Todas esas necedades sólo pueden pasar cuando van acompañadas de los ornamentos del estilo." Encontraba que el mejor historiador era el que se burla de los hechos, y Plutarco le divertía mucho por las graciosas mentiras que cuenta. *Poca materia y mucho arte* era su divisa. Por eso escribió tan poco, y sobre materias en aparien-

cia tan insignificantes: una mancha de tinta en un manuscrito: unos aldeanos a quienes se prohibe bailar en domingo: una pendencia con el alcalde de su pueblo sobre corte de leña: un elogio de Helena para rivalizar con Isócrates. Había en esto cálculo de artista, había quizá impotencia secreta, había sobre todo profundo desprecio de la literatura de su época: "Contentémonos con leer y admirar a los antiguos —decía—: a lo más, intentemos hacer algunas débiles copias: si esto nada vale para la gloria, sirve para la diversión por lo menos." Su doctrina literaria está condensada en el prefacio de su traducción de Herodoto. "La lengua de esta traducción, si no es la del pueblo, está sacada a lo menos de la lengua popular. No hay nada menos poético en el mundo que el tono y estilo del gran mundo... Traducir a Homero en nuestra lengua académica. lengua de corte, ceremoniosa, rígida, pobre, enervada por el uso de la gente culta, es un error deplorable; hay que emplear una dicción ingenua, franca, popular y rica como la de La Fontaine. No basta con todo nuestro francés para traducir el griego de Herodoto, de un autor que escribió sin ninguna traba, que, ignorando el buen tono y las falsas conveniencias, dice sencillamente las cosas, las llama por su nombre, hace todo lo posible para que se las entienda, repitiéndose, corrigiéndose por miedo de no haber sido bien entendido: de un autor que, no habiendo aprendido la gramática. ni siquiera sabía distinguir el susbtantivo del

adjetivo... Herodoto no se traduce en el idioma de las dedicatorias, de los elogios y de los cumplimientos... Herodoto no supo nunca nada de lo que nosotros llamamos "príncipe, trono y corona", ni de lo que en las Academias se llama "favores de las damas y felicidad de los súbditos". En él, las damas, las princesas llevan á beber sus vacas o las del rey, su padre, a la fuente vecina, encuentran allí algún joven, y les pasa cualquier percance que el autor expresa siempre con la palabra propia. En Herodoto hay hombres libres y hay esclavos, pero no hay súbditos... El empeño de ennoblecerlo todo, la jerga, el tono de corte, que infestó el teatro y la literatura en tiempo de Luis XIV, han echado a perder excelentes ingenios, y son causa de que los extranjeros se burlen de nosotros con justa razón. Los extranjeros no pueden menos de soltar la carcajada cuando ven en nuestras tragedias a Mr. Agamenón y a Mr. Aquiles que disputan en presencia de todos los griegos, y a Mr. Orestes, que arde en vivas llamas por su señora prima. La imitación de la corte es la peste del gusto, lo mismo que de las costumbres... Un hombre separado de las altas clases, un hombre del pueblo, un aldeano que sepa griego y francés, es el único que llegará a hacer una traducción de Herodoto, si tal cosa es posible: tal es la razón que me ha movido a emprender ésta, donde empleo, como se va a ver, no la lengua *cortegianesca,* como dicen los italianos, sino la de las gentes con quienes trabajo en mis campos...

lengua más sabia que la de la Academia, y como antes he dicho, mucho más griega (1)."

Hemos citado íntegro este curiosísimo trozo, en primer lugar porque no es muy conocido a pesar de su importancia, y en segundo para mostrar que una de las principales conquistas del Romanticismo sobre la retórica, aquella de que Víctor Hugo principalmente se jacta en una célebre poesía de sus *Contemplaciones;* la *democratización* del lenguaje, aboliendo la distinción entre palabras nobles y villanas, estaba ensayada en la prosa y formulada teóricamente por el escritor más enamorado de la belleza clásica que después de Andrés Chenier ha nacido en Francia.

Semejante a Pablo Luis Courier en algunas circunstancias de su vida, y también en la excéntrica genialidad de su carácter, y en la brusca y resuelta afirmación de su propio sentir, indócil a toda disciplina, floreció otro escritor, novelista, viajero y crítico, de los más originales de nuestro siglo, al cual estaba reservada inmensa celebridad póstuma, después de haber pasado en vida más bien por un epicúreo ingenioso y algo extravagante en su cinismo, que por escritor destinado a imprimir hondamente su huella en la historia literaria y a traer nuevos modos de pensar y de ver las cosas humanas. De Stendhal puede decirse que ganó todas sus batallas después de muerto. Entre los que

(1) *Œuvres complètes de P. L. Courier...* París, A. Sautellet, 1830, tomo II, págs. 279 a 284.

le conocieron y trataron más íntimamente (sin excluir al mismo Mérimée), ninguno llegó a adivinar y presagiar tan rara fortuna; ninguno, excepto Balzac, que saludó *La Cartuja de Parma* con un enérgico ditirambo. Mientras la mayor parte de las reputaciones del período literario de la Restauración palidecen o están ya eclipsadas, se lee hoy a Stendhal, pseudónimo de Enrique Beyle, como se leería a un contemporáneo: se le ha convertido en jefe de escuela: Taine le ha llamado "gran novelista y el primer psicólogo de nuestro siglo", y los naturalistas le traen y le llevan como a precursor suyo, aunque lo cierto es que se les parece muy poco. En rigor, no se parece a nadie; se resiste a toda imitación; es un tipo literario, una curiosidad única, más curiosa que simpática ni admirable.

Pero extraordinariamente curiosa, bajo el aspecto psicológico sobre todo. Puede disputarse que Stendhal (1783-1842) sea en rigor artista, por más que fuese notabilísimo crítico de artes, caprichoso y arbitrario sin duda, pero sincero, convencido y lleno de pasión en sus gustos buenos o malos. Pero como productor de obras de arte (si se exceptúan sus narraciones cortas) no tiene estilo, sino una *manera* impertinente y afectada, una negligencia petulante que divierte en las primeras páginas y llega a impacientar después. Beyle estaba lleno de manías, siendo en él una de las más arraigadas la de no querer pasar por hombre de letras, sino por hombre de mundo que se divertía

en escribir *como quien fuma un cigarro* (frase suya) sin caer en la puerilidad de tomar por lo serio lo que escribía. Tenía, además, sus peculiares teorías sobre el estilo; le quería sencillo, desnudo, casi ideológico. Es célebre aquella frase suya "antes de ponerme a escribir una novela, leo por algunos días en el Código civil para formarme el estilo". Sin tomar al pie de la letra esta y otras semejantes humoradas, contradichas muchas veces en la práctica por el mismo autor, es cosa clara que el ideal literario de Stendhal, derivado de su procedimiento psicológico, era el más contrario que puede imaginarse a la furia colorista de Balzac, de Flaubert y de Zola. Evidentemente, no son de la misma escuela. Nacido Stendhal en el siglo XVIII, y saturado hasta los tuétanos de la filosofía analítica de Condillac y de su *lengua de los cálculos,* aspiraba a hacer del lenguaje literario, no la visión más o menos brillante, más o menos fantasmagórica de la realidad, sino un sistema de notación, lo más exacta y precisa que le fuera dable, de los fenómenos de la sensación, a los cuales él reducía toda la vida del espíritu. Es evidente que el estilo de los *naturalistas* no ha nacido ni podido nacer de esta álgebra gramatical, sino que es la última exageración del sistema opuesto; es decir, de la retórica pintoresca de los románticos, tal como la profesaron, sobre todo, Teófilo Gautier y su escuela.

Cabe en el estilo que adoptó Beyle, cierto grado de belleza literaria, el cual consiste o

debe consistir en aquella transparencia y lucidez que hace que no se interponga nube alguna entre el pensamiento y su expresión, sino que juntos lleguen a la comprensión del lector, desterrando totalmente de su ánimo la idea del estilo, y haciéndole descansar sin esfuerzo en la contemplación de las cosas mismas. Pero cabalmente, este género de belleza es el que menos veces logra Stendhal, culpa en parte de la complicación refinada de su pensamiento, mucho más sutil que el de los ideólogos antiguos; y en parte del desdichado prurito de afectación y singularidad que él llevaba a todas las cosas y que le hacía dar tormento a su propio espíritu, forzándole a increíbles contorsiones. Dotado, por naturaleza y por estudio, de sagacidad extraordinaria para sorprender los más ocultos repliegues de la conciencia moral, se inclinó con preferencia, y como por sabio *dilettantismo,* al estudio de los más monstruosos y excéntricos, al cultivo de todas las rarezas psicológicas, de los maquiavelismos obscuros, de las perversidades e infamias más preternaturales e inusitadas, de todos los casos raros de clínica mental. Los héroes de Stendhal, en sus novelas largas (*Le Rouge et le Noir* y *La Chartreuse de Parme*), son personajes tan extrañamente concebidos, tan negros y misteriosos, dotados por el autor de maldad tan estrambótica y trascendental, que ni ellos ni el psicólogo que los analiza pueden hablar como todo el mundo. Digámoslo claro: hay en el arte de Stendhal mucho inge-

nio, pero todavía más charlatanismo. Charlatanismo de todas especies: hipocresía vuelta del revés, hipocresía de inmoralidad y de ateísmo (por más que fuera Stendhal, sin necesidad de violentarse, uno de los pensadores más radicalmente inmorales y ateos y una de las almas más secas que han existido), afectación de profundidad y de desdén aristocrático, afectación de incoherencia y falta de lógica, afectación de escribir mal; en suma, toda especie de afectaciones. La época era propicia a ellas, y después del satanismo elegante de Byron y del hastío inconsolable de Chateaubriand, Stendhal no quiso ser menos, e inventó para sí propio, aunque por de pronto con menos éxito, el tipo del materialista alma de cántaro con visos de Maquiavelo frustrado. Stendhal, que en su juventud había sido Comisario de guerra, o cosa tal, en los ejércitos imperiales, y que luego pasó su vida bastante obscuramente en los consulados de Italia, se creía diplomático formidable; hombre de excepcionales talentos para la guerra y para la acción política, si no se lo hubiesen estorbado las circunstancias, y sobre todo la caída de Napoleón, que era su ídolo, la única creencia y la única superstición de su vida. A sus personajes predilectos les infundió este mismo carácter y estas mismas quiméricas pretensiones, poniéndoles en la frente el sello de especial predestinación que llevan todos los héroes románticos. Ni Julián Sorel ni Mosca tienen nada de personajes naturalistas: es cierto que su actividad se con-

sume en luchas microscópicas, en intrigas subalternas, en crímenes tan horribles como estrafalarios; pero todo el empeño del autor es presentarlos como seres superiores, que serían capaces de conmover el mundo, si no los encadenase la fatalidad de los tiempos a esa acción obscura y sin gloria. Es en el fondo, aunque presentada de diverso modo, la misma fatalidad que aqueja y persigue a los héroes de Byron, y responde en cierto modo a la singular conmoción que toda aquella juventud debió de sentir ante el espectáculo verdaderamente inaudito (y para los contemporáneos mismos, envuelto ya en los vapores de la leyenda y del mito) de la grandeza y de la catástrofe napoleónica. En ninguno fué tan honda esta impresión como en Stendhal: las mejores páginas de *La Cartuja de Parma,* las primeras, dan testimonio de ello.

Repito que nunca he podido comprender la razón que pueden tener Zola y sus discípulos para decir que "las obras de Stendhal han determinado, juntamente con las de Balzac, la evolución naturalista actual" (1). Razón literaria quiero decir, pues de otro género ya sé que la tienen, y está bien a la vista. Stendhal, en cuanto escritor brutal y cínico, se asemeja a los naturalistas por la predilección con que busca, estudia y representa toda fealdad moral; y también porque en filosofía profesa

(1) Vid. E. Zola: *Les Romanciers Naturalistes,* 1889, págs. 75 a 124, estudio sobre Stendhal.

como ellos el mecanismo y el determinismo más groseros; porque excluye del alma humana todo afecto limpio y generoso. Esa será, sin duda, "*la nota verdadera y nueva* que Stendhal encontró en la novela", según expresión de Zola. El cual no tiene razón en añadir que Stendhal haya sido el primero que ha visto al hombre "desnudo del oropel de la Retórica y fuera de las convenciones literarias y sociales"; porque Stendhal tiene su retórica propia, bastante fastidiosa y monotona por cierto, y no pueden darse personajes más *convencionales,* o, por mejor decir, más imposibles literaria y socialmente, que los suyos. El mismo Zola confiesa que son "curiosidades cerebrales", y no otra cosa. Por otra parte, Stendhal en sus novelas (no tanto en sus viajes) carece, no solamente de abundancia pintoresca, sino hasta de sentido de la realidad exterior. Y aunque no crea en Dios, ni en la espiritualidad del alma, ni en el deber moral, ni en otra cosa alguna, sino en el placer físico, procede en sus análisis, no como fisiólogo, sino como ideólogo; no como materialista de ahora, sino como materialista del siglo pasado, extraño a las ciencias experimentales, y, por el contrario, muy familiarizado con los procedimientos de las matemáticas y de lo que llamaban "gramática general". La novela de Stendhal es, pues, un mundo aparte, tan lejano de la novela naturalista, como puede serlo el *Adolfo* de Benjamín Constant. Tampoco se encuentra en Stendhal el desprecio de la fábula complicada, que ha

llegado a ser dogma entre los naturalistas. Sus novelas tienen mucha acción, y acción interesante; sobre todo *La Cartuja de Parma* es una novela de aventuras, un verdadero embrollo, lleno de lances inesperados y sorprendentes como los de un cuento de Bandello.

Resulta, pues, que Stendhal, por cualquier lado que se le mire, no es realista, en el moderno sentido de la palabra, sino *romántico materialista,* combinación rara, pero no única, puesto que se dió también en Merimée y en algún otro. Con Merimée tiene también el punto de contacto del *exotismo* literario (que en Stendhal se reduce a italianismo), la predilección por la pintura de acciones feroces y sanguinarias, de pasiones violentas y rápidas que estallan y matan en un punto mismo, sin que la impasibilidad del narrador se altere en lo más mínimo al contar los más grandes horrores. Tales son esas famosas novelas italianas de Beyle (*Vittoria Accoramboni, La Abadesa de Castro, S. Francesco a Ripa, Los Cenci, La Duquesa de Paliano, Vanina Vanini,* etc.), que si estuviesen mejor escritas, si el autor hubiese poseído el arte del diálogo, la graduación de los efectos dramáticos y la perfección sobria y nerviosa de estilo que en Merimée admiramos, podrían competir sin desventaja con las más felices narraciones de este insuperable cuentista. Pero el arte incompleto y, por decirlo así, *cojo,* de Stendhal, hace que su perpetua ironía trascendental se vea más al descubierto, y resulte más desabrida y antipática.

En teoría, no fué Stendhal menos romántico que en la práctica. Tiene sobre otros muchos críticos de su escuela el mérito de la prioridad, puesto que desde 1814 estaba en la brecha: tiene además la ventaja de haber poseído conocimientos de la literatura extranjera, y especialmente de la italiana e inglesa, que eran todavía rarísimos en Francia. Y, por último, fué el primer crítico de esta nación que salvó los límites del horizonte literario propiamente dicho, y pudo tratar con igual competencia de música, de pintura y de poesía, lo cual le daba indudable superioridad de criterio estético. Estas ventajas estaban contrapesadas por su pobrísima filosofía, que le llevaba a negar todo carácter absoluto a la idea de belleza, y a erigir en única ley y norma de arte el relativismo de las sensaciones. Stendhal, pues, no pasa de ser un crítico empírico, pero generalmente de buen gusto y de mucho ingenio; aunque deslucido por el afán de presentar sus ideas en forma descosida, paradójica y extravagante, con lo cual, huyendo del escollo de la pedantería dogmática, viene a caer en otro género de pedantería escéptica y mundana, que le perjudica bastante.

Beyle comenzó por la crítica musical, publicando en 1814 una vida de Mozart y unas cartas sobre Haydn. Este libro, cuyo interés está principalmente en las anécdotas biográficas (que Beyle contaba muy bien, por lo cual tuvo siempre singular predilección por ellas), está traducido en parte del alemán y del ita-

liano (1), pero fué para la mayor parte de los franceses una revelación. El autor rompía con todas las preocupaciones técnicas. "Quisiera —dice— que todos los cursos de literatura yaciesen en el fondo del Océano." Analizaba los efectos de la música como un epicúreo que busca ante todo los goces del sentido; y con más lógica que otros sensualistas, infería que "no puede existir el mismo género de belleza para dos seres tan distintos como el alemán y el italiano", y que, por consiguiente, "cada hombre y cada pueblo han de tener su bello ideal distinto, que será la colección de todo lo que les agrada en las cosas de una misma naturaleza". "¿Cómo lo bello ideal del danés ha de ser lo mismo que el del napolitano?" "Se puede criticar a un hombre cuando se le ve errar en los medios que pueden conducir al fin que se propone, pero no es razonable pedirle cuentas sobre la elección de este fin."

Hay, sin embargo, una inconsecuencia en este primer libro de Stendhal. Negando lo bello ideal para la música, lo admite para la escultura y la pintura, "porque la diferencia de las formas del cuerpo humano en los diversos países es mucho menor que la diferencia de los temperamentos determinada por la diferencia de los climas. Es más fácil, pues, establecer un tipo de belleza universal para el arte que reproduce estas formas exteriores, que para las artes que ponen en actividad los diversos afec-

(1) Vid. Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, tomo IX, pág. 309.

tos de almas tan diferentes." Es dudoso que Stendhal llegase nunca a modificar este punto de vista suyo, esencialmente contradictorio en un hombre que rebajaba toda belleza a la categoría de lo agradable. Quizá consistiese la razón de esta inconsecuencia, en que Stendhal sentía bastante bien, a su modo, lo mismo la música alemana que la melodía italiana, y lo mismo la literatura clásica que la romántica, por lo cual en estas artes proclamaba libertad absoluta, al paso que en pintura nunca comprendió otro arte que el de Rafael y Leonardo de Vinci, y en escultura no pasó de las estatuas de Canova, lo cual explica que en las artes del dibujo se atuviese a la tradición académica sin intentar modificarla.

Completa la serie de las obras de Stendhal sobre crítica musical su *Vida de Rossini*, impresa en 1823, donde de nuevo se insiste sobre las diferencias entre la música alemana y la italiana, y se exagera el punto de vista empírico hasta afirmar que "lo bello ideal cambia cada treinta años en música" (1). La música no es para Stendhal otra cosa que el más vivo y refinado de los placeres sensuales. "Lo que le da superioridad marcada sobre la más bella poesía, sobre *Lallah-Rook* (2) o la *Jerusalem*, es que en ella se mezcla un placer físico extraordinariamente vivo, aunque de poca dura-

(1) *Vie de Rossini,* ed. Lévy, pág. 11.

(2) *Lallah-Rook* estaba entonces en el apogeo de su triunfo: hoy ha decaído mucho de su estimación antigua.

ción y poca fijeza... El placer enteramente físico y maquinal que la música da a los nervios del oído, forzándolos a tomar cierto grado de tensión, pone el cerebro en un estado de irritación que le ogliga a producir imágenes agradables y a sentir con embriaguez veinte veces mayor las imágenes que en otros momentos no le hubiesen dado más que un placer vulgar... Nada hay real en la Música más que el estado en que deja el alma" (lo que Stendhal entiende por *alma*). De aquí una serie de comparaciones tomadas casi siempre del sentido del gusto: "la melodía simple y encantadora es como los frutos perfumados y dulces que gustan tanto en la infancia: la armonía, por el contrario, se parece a los manjares picantes, agrios, fuertemente sazonados, cuya necesidad experimenta el paladar estragado conforme se avanza en la vida. Al niño le gustan melocotones: es la melodía. El adulto prefiere *saur-craut*, salsas fuertes o una copa de kirsch: esta es la armonía." A falta de otro mérito, no se puede negar que esta estética tiene algo de aperitiva.

Es, pues, la Música un placer meramente fisiológico. Las reglas actuales son completamente inútiles, pero Stendhal cree en la posibilidad de una teoría experimental de la Música, y parece que adivina o presagia el advenimiento de Helmholtz: "La Música espera su Lavoisier, un hombre de genio que haga experiencias sobre el corazón humano y sobre el órgano del oído, y de estas experiencias de-

duzca las reglas de la Música... La mayor parte de las reglas que oprimen en este momento el genio de los músicos se parecen a la filosofía de Platón y de Kant: son cavilaciones metafísicas inventadas con más o menos ingenio e imaginación, pero cada una de ellas tiene necesidad de ser sometida al crisol de la experiencia: reglas imperiosas que no se apoyan en nada, conveniencias que no parten de ningún principio." Es el mismo punto de vista de nuestro P. Eximeno, que en filosofía era tan sensualista como Stendhal, aunque no fuese como él epicúreo en moral, contentándose con serlo en arte.

Merimée, en la noticia sobre Stendhal que precede a la correspondencia inédita de su amigo, ha juzgado con entera exactitud el valor de sus juicios de artes, esparcidos, no solamente en su *Historia de la Pintura en Italia*, libro tan interesante como descosido, sino en sus *Paseos por Roma*, en su viaje *Roma, Nápoles y Florencia*, y en sus excursiones por varias provincias de Francia, coleccionadas con el nombre de *Mémoires d'un Touriste*. "Admirador apasionado, Stendhal, de los grandes maestros de las escuelas romana, florentina y lombarda, les presta muchas veces intenciones dramáticas que quizá no tuvieron, pero cuenta a su manera las emociones que ha sentido delante de sus obras, y describe los efectos, aunque se equivoque en cuanto a la causa. Probablemente, si él mismo hubiera intentado escribir en diferentes ocasiones sus impresiones de-

lante de un mismo cuadro, se hubiera quedado sorprendido de la variedad de ellas." Tal es el efecto natural de la consideración puramente empírica, en que basa sus juicios Stendhal. Pero además se le puede tachar de excesivamente académico en sus gustos, cosa extraña en quien tanto alardeaba de originalidad. Stendhal no sabe admirar otras obras que aquellas que universalmente pasan por admirables, ni da un paso sin que Vasari y Lauzi le sirvan de guías. A veces su entusiasmo parece convencional y ficticio: otras veces se le ve recurrir a extraños motivos históricos para razonar su admiración. Usa y abusa de la historia anecdótica y secreta, para explicar por ella las creaciones del arte, sin mostrar nunca grandes escrúpulos de crítica respecto a la calidad y origen de las anécdotas. Su libro está lleno de fábulas, y aun de fábulas calumniosas, como tantas y tantas de las que entonces corrían sobre la historia de los Papas y sobre la Italia del siglo XV. Stendhal no conoció a fondo más Italia que la del siglo XVIII, y aun ésta por sus peores lados. Del alma italiana anatomizó algunas fibras; pero para descubrir otras, anduvo, no solamente torpe, sino ciego. Su ateísmo feroz y agresivo, sus instintos groseramente voluptuosos, sus mil preocupaciones de hombre de sistema, su psicología apocada y miserable que reducía al interés y al deleite los motivos de las acciones humanas, cerraron enteramente sus ojos a la inteligencia de la pintura de la Edad Media, y aun a la inteligen-

cia de los grandes maestros del Renacimiento, en cuanto conservaron la tradición del ideal cristiano, que a los ojos de Stendhal no ofrecía sino "asuntos ridículos ú horribles". No viendo en el siglo XVI más que una brutal orgía de carne y de sangre, y una espléndida cabalgata fantasmagórica, como han hecho Stendhal y su discípulo Taine, que en esta parte le sigue fielmente, es imposible llegar a comprender cómo de tal medio social pudo brotar un arte tan puro, elegante y armonioso, que el mismo Stendhal define por el concepto de la gracia y el de la nobleza, así como define el ideal antiguo por el concepto de la fuerza depurada y majestuosa.

Los libros IV, V y VI de la *Historia de la Pintura,* contienen una especie de estética llena de digresiones, según costumbre de Stendhal, y dividida en innumerables capítulos breves. Sería difícil y aun imposible resumirla, porque se compone toda de ideas sueltas en que apenas se percibe el lazo dialéctico. Muchas de estas ideas han logrado fortuna, y puede decirse que constituyen hoy el fondo de la estética positivista. Explicar el origen de la mitología y de la estatuaria clásica por el sentimiento de terror que en los hombres primitivos producía el espectáculo de la fuerza: reducir la belleza a la expresión de un carácter *útil,* entendiendo por utilidad la perfección física: definir la escultura *como el arte de dar fisonomía a los músculos* (consideración no falsa, y hasta profunda, pero incompleta): convertir en clave

única de la historia del arte la influencia de los climas y la combinación de los temperamentos, estudiados conforme a las lecciones de Cabanis y Destutt-Tracy, que el autor llama *sublimes,* y de las cuales infiere que una será la belleza para el sanguíneo, otra para el bilioso, otra para el flemático: tal es, en sus puntos capitales, la teoría de Stendhal, de la cual dice él mismo con su habitual franqueza: "Probablemente no es más que la expresión del temperamento que la casualidad me ha dado." Séalo o no, resulta tan original e ingeniosa en los pormenores, como vulgar en el fondo. Hay mucho sentido a veces en las paradojas de Stendhal, y mucha sagacidad para discernir las aptitudes estéticas y sociales de los diversos pueblos, especialmente los italianos y los franceses. En esta parte le ha rendido Taine brillante homenaje al principio de su *Historia de la literatura inglesa,* pero para comprender lo hiperbólico de este homenaje, aun dentro del empirismo en que Taine se mueve, no hay más que comparar los imperfectos esbozos de Stendhal con las maravillas que su discípulo nos ha dado en el mismo género. "Hay un sistema particular de impresiones y de operaciones internas—dice Taine—que hace a un hombre artista, creyente, músico, pintor, nómada, hombre social; cada uno de ellos tiene su historia moral y su estructura propia, con alguna disposición fundamental y algún rasgo dominante. Para explicar cada una de estas naturalezas sería preciso escribir un capítulo de análisis

íntima, y este trabajo apenas puede decirse que esté iniciado. Un solo hombre, Stendhal, por una idiosincrasia de espíritu y una educación muy singulares, es quien lo ha intentado, y para eso todavía la mayor parte de los lectores encuentran sus libros paradójicos y obscuros; su talento y sus ideas eran prematuros; no se han comprendido sus admirables adivinaciones, sus frases profundas, dichas como de pasada; la precisión admirable de sus notaciones y de su lógica; no se ha visto que con apariencias de hombre de mundo explicaba los más complicados mecanismos internos, ponía el dedo en los grandes resortes, trasladaba a la historia del corazón los procedimientos científicos, el arte de cifrar, de descomponer y deducir; marcaba el primero las causas fundamentales, quiero decir, las nacionalidades, los climas y los temperamentos: en suma, trataba los sentimientos como se deben tratar, esto es, *como naturalista y físico,* haciendo clasificaciones y pesando fuerzas. A causa de todo esto se le ha juzgado seco y excéntrico, y ha permanecido aislado, escribiendo novelas, viajes, notas, para las cuales no deseaba ni obtenía más de veinte lectores; y, sin embargo, en estos libros es donde se encuentran todavía hoy los ensayos más propios para abrir el camino que tratamos de seguir. Nadie ha enseñado mejor a abrir los ojos, a consultar primero los hombres que nos rodean y la vida presente, luego los documentos antiguos y auténticos, a leer más allá de lo blanco y lo negro de las páginas, a descubrir

bajo la vieja impresión, bajo los garabatos de un texto, el sentimiento preciso, el movimiento de ideas, el estado de espíritu en que el autor escribía. En sus escritos, en los de Sainte-Beuve, en los críticos alemanes, puede verse todo el partido que es posible sacar de un documento literario: cuando este documento es rico y se sabe interpretar, se encuentra allí la psicología de una alma, muchas veces la de un siglo, a veces la de una raza (1)."

Creemos firmemente que Taine exagera la importancia de los servicios prestados por Stendhal a la crítica histórica, y el valor de sus indicaciones, útiles a veces, pero debidas más bien a inspiración fugaz que a la aplicación formal y seguida de un método. De todos modos, no es pequeña gloria para Beyle el haber dado ocasión a ser interpretado de tal suerte; y si la *Historia de la Pintura en Italia* ha producido, aunque sea indirectamente, la *Historia de la literatura inglesa*, algo tenía aquel entendimiento de superior al nivel común de la crítica francesa, algo en que verdaderamente fué innovador; y es precisamente lo que no ha comprendido, en su espiritualismo elegante pero no muy hondo, el más severo de los censores de Stendhal (2), que, guiado sin duda por muy legítimas prevenciones de moralista, ha

(1) *Histoire de la littérature anglaise*, tomo I, páginas XLV y XLVI.

(2) E. Caro: *Etudes Morales sur le temps présent*, págs. 159 a 257.

extendido a las ideas artísticas del autor de *La Cartuja* la justa repugnancia que inspiran su miserable filosofía, su feroz egoísmo, su sequedad de alma y su nihilismo ético, de que el libro famoso *Del Amor* da testimonio. Stendhal despreciaba profundamente a la humanidad y era un desventurado ateo teórico y práctico; pero sentía la buena música y la buena poesia, y a veces los buenos cuadros, y se le puede oir sobre estas cosas, aunque con reflexión y cautela, porque había en su espíritu vicios incurables que extraviaban y pervertían con frecuencia la habitual pureza de su gusto. El mismo viene a confesarnos que no gustaba mucho de la escultura griega, porque "para sentir el ideal antiguo—añade—, hay que ser casto": *Casta placent superis,* y Beyle estaba abrasado de tal modo por los impuros ardores de su temperamento, que hasta las frases melódicas las convertía en excitantes afrodisíacos.

Por eso comprendió y juzgó bien la primera manera de Rossini, anterior al *Moisés* y al *Guillermo*: es dudoso que hubiera comprendido de igual suerte la segunda. Así y todo, Merimée ha podido decir, con relación a Francia, que Stendhal "había descubierto a Rossini y la música italiana". Para los críticos franceses de entonces, admirar otra música que la nacional era un crimen. Estendhal fué el primero que se levantó contra esta preocupación, y hay que agradecérselo, no menos que su campaña en favor del romanticismo literario, contenida

en los varios opúsculos que llevan por título colectivo *Racine y Shakespeare.*

Aunque el ingenio de Beyle fuera eminentemente francés, él hacía alarde de contrariar todos los gustos y preocupaciones literarias de su país. "Escribo en lengua francesa—decía—, pero no *en literatura francesa.*" Amigo de Byron en Milán, y familiarizado muy pronto, lo mismo con las odas y las tragedias de Manzoni, que con las críticas de la *Revista de Edimburgo,* era probablemente, en 1814, el escritor francés que más al corriente estuviese de la literatura extranjera, si se exceptúa a Fauriel y algún otro erudito dado a graves tareas, y no ganoso de influir en la opinión ni en la literatura militante. Stendhal, pues, descendió a la arena solo o casi solo, y Sainte-Beuve le compara ingeniosamente con un ágil jinete cosaco que empeña en la vanguardia las primeras escaramuzas y va a insultar al enemigo en sus propias trincheras (1). Stendhal osó atacar frente a frente a la misma Academia Francesa, dominada entonces por el pseudoclasicismo, y entregó al escarnio de los burlones un discurso antirromántico compuesto por Auger, secretario perpetuo de aquella docta corporación.

La manera descosida con que Stendhal expone siempre sus ideas hace muy difícil, si no imposible, compendiar aquí los pormenores de su polémica. Basta fijarse en la idea capital

(1) *Causeries du Lundi,* tomo IX, págs. 301 a 341.

de ella, idea que no carece de originalidad y aun de cierta verdad relativa. Stendhal sostiene que el romanticismo no es otra cosa que "el arte de presentar a los pueblos aquellas obras literarias que en el estado actual de sus costumbres y de sus creencias pueden proporcionarles la mayor suma de placer posible". El clasicismo, por el contrario, es "la literatura que daba el mayor placer posible a nuestros bisabuelos". De aquí se infiere que Séneca y Euripides fueron románticos en su tiempo, pero son clásicos ahora, por lo cual imitarlos y pretender que estas imitaciones no hagan bostezar a los franceses del siglo XIX, es lo que Stendhal llama *clasicismo*. De igual modo Racine, en su tiempo, fué romántico, porque presentó a los marqueses de la corte de Luis XIV una pintura de las pasiones, templada por la extrema dignidad, que entonces estaba de moda. De esta dignidad que hoy nos fastidia tanto no hay vestigio en los griegos, y precisamente por este género de dignidad fué Racine romántico. Pero como nadie se parece menos que nosotros a los marqueses de trajes bordados y de grandes pelucas negras que juzgaron allá por los años de 1670 las obras de Racine y de Molière, resulta que Racine es hoy clásico y no se le debe imitar, sino tomar otro camino, haciendo tragedias para el gusto de los jóvenes de 1830. Estas tragedias se parecerán necesariamente a las de Shakespeare, no porque convenga sustituir una imitación con otra (que esto sería volver al odiado clasicismo),

sino porque las pasiones de la nueva generación francesa, venida al mundo en los días de la Revolución y del Imperio, tienen que parecerse algo y aun mucho a las de los ingleses del siglo XVI, que conservaban muy fresco el recuerdo de las guerras civiles e iban a entrar en el sangriento período de su revolución. La fórmula dramática que propone Stendhal (y en esto se ve hasta qué punto era romántico y no realista) es la tragedia histórica de asuntos nacionales escrita en prosa; no porque Stendhal rechazara la forma métrica, que, al contrario, aplaude en los italianos y en los ingleses, cuyos poetas pueden decirlo todo sin detrimento de la belleza dramática, sino por odio al alejandrino clásico francés, del cual dice que no sirve más que para ocultar y disimular tonterías. Los períodos históricos que especialmente recomienda como ricos en catástrofes trágicas, son los reinados de Carlos VI y Carlos VII, el de Francisco I, y, sobre todo, la época de los últimos Valois y de las turbulencias de la Liga. El crítico invoca en apoyo de su tesis el éxito alcanzado en Francia por las novelas de Walter-Scott, que llama "tragedias románticas mezcladas de digresiones". Su ideal es el drama novelesco o más bien la novela dramática, interesante por su acción, y no solamente por el placer lírico de los hermosos versos, que Stendhal llama inexactamente placer *épico*.

A primera vista parece muy sencillo y muy elemental todo esto; pero en 1823 había cierto

mérito y aun cierto valor en proclamarlo. Una compañía de actores ingleses venida a París a representar los mejores dramas de Shakespeare, había sido ignominiosamente silbada, llegando el furor de los clásicos espectadores hasta arrojarles patatas y huevos a los gritos de "¡Muera Shakespeare, que no es más que un Ayudante del Duque de Wellington!" En este caso la herida de Waterloo, que todavía chorreaba sangre, puede explicar la animosidad literaria; pero no era menor ni menos enconada la protesta de los admiradores de Racine cuando se trataba de algún autor indígena, bueno o malo, que osara romper con la tradición. Innovador bien tímido fué Nepomuceno Lemercier, y, sin embargo, cuando en su *Colón* vió el público que no se respetaban las unidades de lugar y de tiempo, el tumulto fué tan espantoso que degeneró en batalla campal y un hombre quedó muerto en el teatro en obsequio a la *Poética* de Boileau y al *Curso* de La Harpe. Stendhal nos da cuenta de un hecho, a primera vista muy singular, y es que la juventud de las escuelas de Derecho y de Medicina era quien con más furor silbaba las primeras tentativas románticas, instigada y movida por los periodistas liberales y volterianos que por aquellos días solían ser al mismo tiempo dramaturgos clásicos, así como el romanticismo se reclutaba principalmente entre los legitimistas y los admiradores de *El Genio del Cristianismo.* Stendhal, ciertamente, no tenía nada que ver con ellos, puesto que llevaba sus

preocupaciones liberales hasta el ridículo extremo de suponer que la adopción universal de los principios de la constitución inglesa traería un renacimiento artístico en toda Europa; pero se guardó muy mucho de hacer causa común con sus correligionarios, dando en ello señaladísima prueba de gusto propio y de independencia estética. Sus opúsculos de crítica literaria son muy estimables; están libres casi de las impertinencias que hay en los de pintura y viajes, y el principal defecto que se les puede poner es que abundan en ideas que, siendo entonces nuevas, son hoy patrimonio de todo el mundo; pero esto mismo prueba que eran racionales y sensatas, lo cual no es pequeño elogio tratándose de Beyle. Su polémica contra las unidades dramáticas reproduce muchos de los argumentos empleados con el mismo propósito por Hermes Visconti en su diálogo y por Manzoni en su admirable carta. Después de tales escritos poca o ninguna novedad ofrece el famoso prólogo de *Cromwell*, considerado generalmente como una de las fechas más memorables en la batalla romántica.

Cuanto dice Stendhal sobre la naturaleza de la ilusión dramática, sobre la risa y lo cómico, sobre la influencia de los hábitos de conversación y de sociedad en la literatura francesa está muy bien pensado, y hoy mismo merece leerse. Pero lo más notable de Stendhal como crítico literario es, sin duda, la idea de que todos los grandes escritores fueron románticos en su tiempo, y que sólo un siglo después de

su muerte, cuando las gentes empiezan a copiarlos, en vez de abrir los ojos e imitar a la naturaleza, se convierten en clásicos. Si los románticos hubieran penetrado todo el alcance de estas palabras, quizá se hubiesen abstenido de sustituir una imitación a otra, y ni el drama pseudo-shakespiriano, ni la falsa Edad Media, ni el orientalismo convencional, ni el *exotismo* hubiesen existido. Stendhal tuvo siempre mucho empeño en que su romanticismo no se confundiese con el de los Schlegel. En una nota escrita en sus últimos tiempos, y añadida a su *Historia de la Pintura,* dice con visible despego que "los románticos ganaron su causa a fuerza de ser buena; que fueron instrumento ciego de una gran revolución que hizo pasar el arte desde la miniatura amanerada de una sola pasión a la pintura en grande de todas las pasiones; pero que fueron como el sable de Scanderberg, hirieron y mataron, pero no tuvieron ojos para ver lo que mataban ni lo que había que poner en su lugar" (1). Sus obras están llenas de indicaciones despreciativas contra Chateaubriand (rebajado por él al nivel de D'Arlincourt y de Marchangy), contra Víctor Hugo y contra toda la pléyade romántica de 1830. En cuanto a sí propio se jactaba de que no sería comprendido ni estimado en su justo valor hasta 1890, y ya hemos visto que se equivocó en muy pocos años. Falta saber si el entusiasmo actual durará o llegará a redu-

(1) *Histoire de la Peinture en Italie,* pág. 224.

cirse a más justos límites. Me parece notar ya síntomas de cansancio. Pero aunque la secta de los *stendhalianos* desaparezca (y en ello ganarán mucho el arte y la moral), no es fácil que los libros de Stendhal vuelvan a caer en la categoría de rarezas: están preñados de ideas buenas y malas, y sólo el libro sin ideas es el que definitivamente muere (1).

---

(1) Hay edición uniforme de las obras de Stendhal, varias veces reproducida por Michel Lévy. Además de los escritos citados hasta aquí, puede consultarse el tomo de *Mélanges d'Art et de Littérature*, en que figuran un *Ensayo sobre la risa* (que Stendhal explica como Hobbes por el sentimiento vanidoso de la propia superioridad), y varios artículos de crítica pictórica (*Salón* de 1824). También en este punto defendió la causa del Romanticismo, aunque no admiraba mucho a Eugenio Delacroix. Pero todavía era mayor la antipatía que le causaba la escuela de David, y en esto no podía menos de coincidir con los innovadores: "Estamos en vísperas de una revolución en las Bellas Artes —escribía—. Los grandes cuadros compuestos de treinta figuras desnudas copiadas de estatuas antiguas, y las pesadas tragedias en cinco actos y en verso, son obras muy respetables, sin duda; pero, dígase lo que se quiera, comienzan a fastidiar, y si el cuadro de *Las Sabinas* apareciese hoy, se encontraría que sus personajes carecen de pasión, y que en todo país es absurdo marchar al combate sin vestidos. ¡Pero así están los bajorrelieves antiguos!, exclaman los clásicos de la pintura, gentes que no juran más que por el nombre de David y no pronuncian tres palabras sin hablar de estilo. ¿Y qué me importa el bajorrelieve antiguo? Tratemos de hacer buena pintura moderna... La escuela de David no puede pintar más que cuerpos: es enteramente inhábil para pintar almas..."

Mientras Stendhal proseguía su fuego graneado de epigramas contra el gusto francés, y aun contra los franceses mismos (de los cuales solía decir tanto mal como Enrique Heine de los alemanes), comenzaba a verificarse en la crítica oficial y universitaria una evolución lenta, pero segura, que abría las puertas de la enseñanza al espíritu moderno y entronizaba en la vieja Sorbona las novedades de Chateaubriand y de Mad. de Staël. El honor de esta innovación hay que referirle a los tres grandes profesores que durante la Restauración ilustraron con inmenso brillo la cátedra francesa, renovando simultáneamente los estudios de filosofía, de historia y de literatura, con cierta tendencia común, que en filosofía se llama eclecticismo; en política, liberalismo doctrinario, y en literatura no tiene nombre especial, puesto que fué una especie de transacción entre la disciplina clásica y el romanticismo. Los nombres de Cousin, de Guizot, de Villemain, y el recuerdo de sus cursos memorables que tanto eco tuvieron en toda Europa y especialmente en nuestra patria, son harto familiares a todos los lectores cultos para que sea menester dilatarse mucho en caracterizarlos. A Víctor Cousin le conocemos ya como tratadista de estética general y primer expositor de esta ciencia en Francia. En crítica literaria merece recuerdo, aunque no sea más que por haber inventado (según toda apariencia) la célebre fórmula de "el arte por el arte", que él entendía en el sentido kantiano de te-

ner el arte su finalidad propia e independiente, pero que luego una brillante fracción del romanticismo interpretó en sentido mucho más restricto, como si dijéramos "el arte por el procedimiento", abriéndose la puerta con esto a equívocos y a confusiones que aún duran. Esta y otras ideas que de la enseñanza elocuentísima de Víctor Cousin, influído entonces por los alemanes, especialmente por Schelling, pasaron a la nueva escuela literaria, fueron causa de que ésta le considerase por algún tiempo como auxiliar, y así lo da a entender Stendhal en uno de sus opúsculos. Pero la sagacidad habitual de Stendhal se vió fallida en esta ocasión, puesto que Víctor Cousin, temperamento esencialmente oratorio, grande expositor de verdades medias y de lugares comunes, había de encontrar su natural asiento (una vez pasados los hervores de la juventud en que le fascinó más o menos la poesía del trascendentalismo alemán) en el genio oratorio y razonador de la literatura francesa del siglo XVII, y en el ideal platónico-cartesiano, al cual consiguió dar una especie de segunda vida. Fué, pues, clásico acérrimo en el sentido francés de la palabra; y no otra doctrina que la clásica dictó sus consideraciones sobre el arte francés, sus observaciones sobre el estilo de Pascal, sus juicios literarios esparcidos en la serie de libros que compuso sobre la sociedad elegante de la época de Luis XIV.

Más influyó, aunque también por modo indirecto, en la transformación de las ideas crí-

ticas el severo publicista Guizot, tenido unánimemente por uno de los tres o cuatro grandes historiadores que Francia ha producido en este siglo tan fecundo en ellos. La inteligencia austera y viril de Guizot se inclinó con preferencia a otros estudios que los artísticos; pero ni los desdeñó nunca, ni dejó de lograr en ellos positivas conquistas, especialmente en el período de su juventd en que los cultivó con más ahinco y con tendencia marcadamente romántica, si bien templada y análoga á la de Mad. de Staël. Varias circunstancias concurrieron a dar ensanches al criterio de Guizot y hacerle vislumbrar algunos de los principios fundamentales de la literatura moderna. Protestante de origen, como la autora de *Corina*, pero con menos liga del espíritu del siglo XVIII que la que hubo en ella, pertenecía a una Francia excéntrica y distinta de aquella Francia clásica que había tenido en la monarquía del siglo XVII su expresión total y magnífica. Sus recuerdos de familia y de secta estaban más bien en la época turbulenta del Renacimiento y de las guerras de Religión, que fué precisamente uno de los períodos predilectos de los románticos. Por otro lado, su doctrinarismo político, su admiración del régimen constitucional de Inglaterra le llevó muy desde los principios de su carrera al estudio profundo del genio inglés y de su historia, familiarizándole con las obras de Shakespeare, de las cuales publicó nueva traducción, mejorando y perfeccionando considera-

blemente la de Letourneur. Esta traducción y el discurso que la precedía, impreso luego aparte con el título de *Shakespeare et son temps,* fué en 1822 acontecimiento literario solemne y decisivo; y aunque la vida del poeta y el estudio de sus obras puedan parecer hoy algo anticuados y deficientes, el espíritu general de aquel trozo de crítica reposada y luminosa y el arte con que está enlazada la historia literaria con la política le aseguran puesto muy honroso en la riquísima y variada galería de las obras de su autor. Las comedias de Shakespeare, que son la parte de su teatro menos accesible a los extranjeros y la que suele ser peor entendida por ellos, están juzgadas con criterio estético tan delicado y fino, con tal penetración de su vaporosa y fantástica poesía, que el mismo Enrique Heine, buen juez en este género de cosas, no se desdeñó de traducir al alemán la mejor parte de estas consideraciones en su libro acerca de *Las Mujeres de Shakespeare,* confesando que aquel "elefante doctrinario, animal muy inteligente y muy pesado", había comprendido mejor que ningún otro la naturaleza y esencia de la comedia shakespiriana, tan rebelde al gusto y a la inteligencia de los franceses. Es probable y aun seguro que las lecciones de Guillermo Schlegel le sirvieron y ayudaron mucho para esto. Aun las ideas estéticas generales que informan el estudio sobre Shakespeare son francamente románticas, con cierto romanticismo histórico y social, cual convenía a

la índole y aficiones del autor. "La crítica literaria — decía Guizot en tan remota fecha — no debe permanecer encerrada en los mismos límites que hasta aquí. La literatura no puede permanecer extraña a las revoluciones del espíritu humano; se ve forzada a seguirle en su marcha, a elevarse y extenderse con las ideas que más le preocupan, a considerar, en fin, las cuestiones que agita en toda la extensión que reclaman el estado nuevo del pensamiento y de la sociedad." Defendiendo vigorosamente el drama de Shakespeare, rechazaba el cargo de patrocinar el desorden literario, y trazaba el plan de una nueva poética. "Mientras los críticos se obstinen en no ver más que libertad sin freno en el sistema dramático de que Shakespeare ha trazado los primeros contornos, será imposible entendernos. Si el sistema romántico tiene bellezas es porque necesariamente tiene su arte y sus reglas. Nada es bello para el hombre sino en virtud de ciertas combinaciones cuyo secreto puede siempre ser investigado por nuestro juicio después que ha sido atestiguado por nuestras emociones. La ciencia o el empleo de estas combinaciones constituye el arte. Shakespeare tiene el suyo. Hay que descubrirle en sus obras, examinar de qué medios se sirve, a qué resultados aspira. Entonces y sólo entonces comprenderemos verdaderamente su sistema y sabremos hasta qué punto puede desarrollarse todavía, según la naturaleza general del arte dramático aplicado a nuestras

sociedades modernas... Inglaterra, Francia, Europa entera, pide al teatro placeres y emociones que no puede darnos la representación inanimada de un mundo que ya no existe. El sistema clásico ha nacido de la vida de su tiempo; este tiempo ha pasado; su imagen subsiste brillante en sus obras, pero no puede reproducirse. Al lado de los monumentos de los siglos pasados comienzan ahora a levantarse los monumentos de otro siglo. ¿Cuál será su forma? Lo ignoro; pero ya podemos descubrir el terreno en que pueden asentarse sus fundamentos. No es el de Corneille y Racine, no es tampoco el de Shakespeare, es el nuestro propio; pero sólo el sistema de Shakespeare puede dar, según yo entiendo, los planos sobre que ha de trabajar el genio de los nuevos artífices."

Después de esta solemne y enérgica profesión de la nueva fe literaria, ofrece menos interés otro excelente libro de Guizot, publicado en 1813 con el título de *Vida de Corneille,* y reimpreso muchos años después con grandes aumentos y el título nuevo de *Corneille y su tiempo* (1). El estudio que Guizot hace de las obras del poeta normando es más detenido y profundo que el que consagró a Shakespeare,

(1) *Corneille et son temps. Etude littéraire par M. Guizot.* París, Didier, 1858. (Contiene, además del ensayo sobre la vida y obras del poeta, un estudio sobre el estado de la poesía en Francia antes de Corneille y un ensayo sobre tres contemporáneos suyos, Chapelain, Rotrou y Scarron.)

y también ofrecía materia incomparablemente más fácil; pero el interés de la parte estética es menor, porque el arte de Corneille no suscita tan arduas cuestiones como el de Shakespeare, ni es preciso llegar en él hasta las mismas raíces de la concepción dramática. Pero el mismo espíritu de libertad prudente y razonada, de libertad a la inglesa, reina en un libro que en otro; y esta tendencia era tan natural en Guizot, que hasta en sus primeros ensayos, en los artículos de crítica teatral y literaria que por los años de 1807 daba a luz en *El Publicista,* en colaboración con su primera mujer, la docta y severa Paulina de Meulan, aparecen los gérmenes del eclecticismo literario, aunque de un modo tímido, como de escritor que no se siente todavía seguro de sus fuerzas ni se atreve a afirmar enérgicamente su propio sistema contra la opinión general. Paulina de Meulan cultivaba, más bien que la crítica literaria, la crítica moral, para la cual tenía exquisito talento; Guizot prestaba más atención a las cuestiones técnicas. Suyos son los artículos acerca de la *Comparación* de Schlegel *entre las dos Fedras,* y acerca del *Wallenstein,* de Benjamín Constant, que le dieron ocasión de empezar a mostrar su criterio sobre cuestiones dramáticas. En el *paralelo* de Schlegel distinguió claramente la parte relativa a Euripides y a la tragedia griega, en que proclama la superioridad del crítico alemán; y la parte polémica contra Racine, en que le tacha de injusto y apasionado. "La idea de que-

rer apreciar el mérito de la tragedia francesa comparándola con la tragedia griega—dice sensatamente Guizot—me parece contraria a toda razón. Estas dos piezas tienen cada una mérito absoluto, independiente, ligado a los usos y costumbres de las naciones para que fueron compuestas: lo que es bueno en la una, sería malo en la otra, y si las costumbres modernas han forzado, por decirlo así, a Racine a suposiciones que pueden dañar al efecto dramático y que se alejan de la perfección ideal que se puede concebir, sería fácil probar que las costumbres griegas han hecho caer muchas veces a Euripides en el mismo inconveniente." Infería de todo esto que Schlegel era más feliz en las consideraciones generales sobre la tragedia que en las aplicaciones de su teoría a casos particulares. Con ocasión del *Wallenstein* deploraba el abandono en que yacía en Francia el estudio de las literaturas extranjeras, y proponía el plan que luego desarrolló en su estudio sobre Shakespeare. Notabilísimo era para aquel tiempo el paralelo que establecía entre el sistema dramático de los franceses y el de los ingleses y alemanes. Pero procurando darse cuenta de sus diferencias, negaba la posibilidad de trasplantar de una nación a otra una cosa tan compleja como el teatro, que es la resultante de tan gran número de principios, de opiniones y de hábitos particulares. "Se puede examinar su carácter propio, sus ventajas, las bellezas que introduce, dar a conocer a los extranjeros lo que le

ha determinado, lo que le constituye y le distingue; pero hacer pasar la aplicación de esta teoría a otra lengua, a un teatro diferente y ante espectadores cuyo espíritu se mueve (digámoslo así) en otra esfera, será en todo tiempo empresa aventurada o más bien imposible. Pero no por eso se han de condenar estos trabajos de adaptación, puesto que son eminentemente propios para extender las ideas, para abrir nuevas sendas al talento, para darle nuevos medios, para fijar la verdad. El espíritu se eleva conforme el horizonte de la crítica se va agrandando. Acaso vendrá un día un hombre de genio a apoderarse de esta masa de nuevas observaciones, de nuevas luces, a modificarlas, a apropiarlas a su nación y lengua, y aunque esto no hubiera de suceder nunca, aunque el carácter de cada pueblo estuviese fijado de una manera irrevocable, siempre habría grandes ventajas en no aislar su espíritu, en no poner un velo impenetrable ante sus ojos y un muro infranqueable ante sus pasos. El gusano de seda se encierra en su celdilla para trabajar solo y en la obscuridad; pero el hombre no está destinado a producir, como el gusano de seda, siempre la misma obra, sin perfección y sin diferencia (1)." Pero

(1) *Le Temps Passé, Mélanges de Critique littéraire et de Morale, par M. et Mad. Guizot.* París, Didier, 1887, tomo I, pág. 229.

Acerca de Mad. Guizot, véase Sainte-Beuve, *Portraits de femmes* y un estudio de Carlos de Rémusat al frente de la edición de sus artículos.

como cada sistema dramático tiene sus ventajas y sus inconvenientes, es imposible a los ojos de Guizot convertir el *Macbeth* o el *Wallenstein* en tragedias clásicas sin alterar torpemente su índole, su verdad moral, su lógica interna.

Guizot es tan poco conocido como crítico literario y tan digno de serlo, que se nos perdonará insistir en esta porción, demasiado olvidada, de sus obras. El punto flaco de la tesis de *Los Mártires* y de *El Genio del Cristianismo,* él lo vió más claramente que nadie en el momento mismo del triunfo de Chateaubriand, por lo mismo que Guizot, a despecho de todos sus errores de secta, era cristiano sincero. "El Cristianismo y la mitología—dice—son dos esferas totalmente diversas, dos mundos cuyos habitantes no se parecen; su comparación no prueba nada porque no se les puede aplicar una medida común. Los tesoros de la poesía pagana son como las flores derramadas por toda la superficie de la tierra, se multiplican bajo los pasos del hombre, el cual no tiene más que bajarse para recogerlas; los tesoros de la poesía cristiana son como los astros, colocados en las alturas del cielo; se necesitan las alas del águila para subir hasta la región que las oculta; la verdadera poesía del Cristianismo es como el santuario del arca, al que ningún profano puede llegar. Por eso Chateaubriand se ha expuesto, como poeta, a grandes peligros; queriendo disputar palmo a palmo el terreno al paganismo, se ha

visto forzado muchas veces a violentar el Cristianismo, a hacerle tomar formas que parecen extrañas a su naturaleza." Estos cuatro artículos de Guizot sobre *Los Mártires* son quizá la mejor crítica que hemos leído de este poema; predomina el tono de elogio, pero están hechas todas las oportunas restricciones.

Dignas primicias eran éstas del vigoroso entendimiento que luego había de mostrarse con tanta fuerza y tanta luz en las famosas lecciones sobre la civilización de Europa y la civilización de Francia (dadas en la Sorbona desde 1828 a 1830), lecciones que renovaron la faz de los estudios históricos. Con razón dice el excelente crítico escocés Roberto Flint, que así como el eclecticismo cousiniano, estéril para la filosofía pura, prestó grandes servicios á su historia, así el doctrinarismo hizo más por la historia política que por la ciencia política propiamente dicha. Guizot, que no es grande historiador por la fuerza de la fantasía adivinadora ni por la brillantez del colorido, y que como pensador rara vez traspasó los límites de un buen sentido elevado y tolerante, poseyó como pocos lo que pudiéramos llamar, y él mismo llamaba, la *anatomía* y la *fisiología* de la historia, considerada como ciencia de los fenómenos sociales, que se engendran por la acción de ciertas fuerzas y están sometidos a ciertas leyes, análogas a las que rigen la existencia de los individuos. En deslindar las grandes ideas y las grandes instituciones dominantes en cada período, en es-

tudiar las funciones del organismo social como estudia el fisiólogo las del organismo animal, fué gran maestro; y cualesquiera que sean sus errores y la estrechez de algunos de sus puntos de vista, exclusivamente protestantes o exclusivamente franceses, inauguró un método verdaderamente científico, y, disipando el caos de la historia, hizo de ella una totalidad orgánica.

Es claro que entre los elementos que integran la civilización, no podía Guizot olvidar ni desconocer el elemento artístico y literario, y si en las catorce lecciones de 1828, que contienen los fundamentos de su método y son de filosofía de la historia, más que de historia propiamente dicha, no desciende a pormenores, en la *Historia de la Civilización en Francia,* obra que, desgraciadamente, quedó muy a los principios, pero, que así y todo, merece probablemente el puesto de preferencia entre las de su autor, trató con muy positiva y segura instrucción algunos puntos enlazados con los orígenes literarios de la Edad Media.

La literatura eclesiástica desde el siglo IV al X, las cartas de Sidonio Apolinar y las leyendas y vidas de Santos, las Crónicas de Gregorio de Tours y de Fredegario, tan ricas de pormenores pintorescos y característicos, los poemas bíblicos de San Avito (que Guizot aclama precursor de Milton), los versos líricos de Fortunato de Poitiers, la corte literaria de Carlo-Magno con sus Alcuinos, Teodulfos y Eginhardos, mil detalles perdidos hasta en-

tonces en las grandes colecciones eruditas, entraron, gracias a Guizot y a la resonancia que tuvieron sus lecciones, en el tesoro de la general cultura, y tales nombres, rara vez oídos en el siglo XVIII, se hicieron familiares a todo hombre estudioso (1). Basta comparar estas lecciones de Guizot con el deplorable curso de Villemain sobre la literatura de la Edad Media para comprender que aquéllas y no éstas son el antecedente lógico y necesario de las de Ampère y Ozanam, a quienes principalmente se debió la divulgación de las noticias de este nuevo mundo literario. Salvo Fauriel, cuyos trabajos más importantes son posteriores, y salvo Daunou, en quien las preocupaciones del siglo XVIII obscurecían muchas veces el espíritu de investigación, no había en Francia en 1829 quien conociera mejor que Guizot el movimiento intelectual de la primera Edad Media. Aun en esta parte tuvo mérito de iniciador que debemos reconocerle; mucho más si se tiene en cuenta que sus ideas generales sobre el individualismo germánico, sobre el feudalismo, sobre el monacato y sobre la caballería han sido hasta el presente tema de infinitas variaciones, no sólo para los historiadores políticos, sino también para los litera-

(1) Véanse especialmente las lecciones 3.ª, 4.ª, 5.ª, 6.ª, 16.ª, 17.ª, 18.ª, 22.ª, 23.ª, 28.ª, 29.ª y 36.ª de la *Civilisation en France,* sin desdeñar un cuadro cronológico muy útil, aunque incompleto, que añade sobre la literatura en las Galias desde el siglo v al x.

rios. Sin hacer a tontas y a locas la apología de la Edad Media, enseñó a juzgarla con tolerancia y con desinterés histórico, y abrió los caminos de la justicia.

Muy inferior a Guizot en penetración histórica y en novedad de pensamiento, pero dotado más que él del espíritu literario de detalle y de la que pudiéramos llamar *elocuencia* crítica, fué Villemain (1790-1870) el verdadero transformador de la crítica francesa, y lo fué suavemente, sin transición brusca, de tal modo que en sus primeros pasos pudo tenérsele por continuador de La Harpe y por fiel conservador de las tradiciones clásicas y urbanas del siglo XVIII. Y no hay duda que las conservó a su modo; pero conquistando por días su emancipación, hasta convertirse en crítico moderno. Las innovaciones de Villemain nacieron de instinto más que de doctrina, puesto que fué extraño siempre a las especulaciones estéticas de Alemania, y se le ve evitar cuidadosamente en sus lecciones hasta la sombra de ideas abstractas que puedan embarazar el curso siempre ameno de su exposición. Por raro que esto parezca en quien escribió libros tan voluminosos, es imposible averiguar a punto fijo lo que pensaba Villemain sobre la mayor parte de las cuestiones de preceptiva. Le faltan principios y le falta método. Discurre con sentido común muy seguro, juzga y siente con buen gusto purísimo, casi infalible; pero no intenta razonar jamás el fundamento de sus juicios. La elegancia sinuosa y flexible

de su dicción; el arte especial que posee para hermosear los lugares comunes y hacerlos parecer nuevos; la conformidad que generalmente tienen sus sentencias con lo que piensa la mayor parte de los hombres cultos llegan a disimular este vacío; pero el vacío existe, y es tan profundo, que a estas fechas todavía no sabe nadie con seguridad perfecta lo que Villemain opinaba acerca de la gran cuestión crítica de su tiempo. ¿Era clásico? ¿Era romántico? Lo único cierto y averiguado es que tenía demasiada retórica y demasiado recelo de las proposiciones absolutas para comprometerse mucho ni por un bando ni por otro.

Era, ante todo y sobre todo, retórico admirable; ni fué otra la principal razón de sus éxitos y el germen de todas sus buenas y malas cualidades como crítico. No era investigador, ni tenía verdadero sentido de la historia, ni trajo datos nuevos a ella. Sus tentativas sobre Cromwell y sobre Gregorio VII están completamente olvidadas y merecen estarlo. Aun en la historia literaria, que conocía mucho mejor, su preparación era muy desigual e incompleta. Conocía admirablemente los clásicos franceses y latinos, menos bien los griegos, bastante bien los ingleses. Ignoró el Oriente, ignoró la Edad Media, ignoró Italia, España y Alemania. Fué extraño a la filosofía e igualmente extraño a las ciencias naturales. Es, por consiguiente, un crítico incompletísimo, y en el estado actual de los estudios no puede satisfacernos si se le juzga con el cri-

terio puramente científico, que se va haciendo cada día más severo y exigente, y concluirá por pedir hasta lo imposible. Pero a Villemain, aun considerado con relación a su tiempo, le faltaba, no ya lo superfluo, sino mucho de lo necesario, y esto, no sólo comparado con Fauriel, sino comparado con puros literatos y personas de mundo, como Mad. de Staël, como Stendhal.

Salvo el conocimiento de la literatura inglesa, que tampoco había sido raro en el siglo de Voltaire y de Diderot, la cultura literaria de Villemain no excedía el nivel común de la cultura francesa del siglo XVIII. Pasó algún tiempo por helenista profundo, y no hay duda que sabía más griego que el que era común saber en tiempos del Imperio; pero ni llegó a competir nunca con Boissonade y con Pablo Luis Courier, ni su trabajo sobre Píndaro da derecho a considerarle más que como *dilettante* de erudición helénica. El paralelo, evidentemente absurdo, que se empeñó en establecer entre Píndaro y Bossuet, tampoco da a entender que estuviese muy penetrado del espíritu de la poesía antigua; y en los mismos ditirambos con que la ensalza parece que hay más retórica que entusiasmo personal y sincero. De toda la antigüedad, el autor con quien verdaderamente congenió Villemain, el clásico de su particular predilección, el que procuró imitar en los escritos y hasta en la vida, es Marco Tulio. Villemain ha sido quizá el último de los grandes ciceronianos. Lo que fué

Cicerón como expositor de la filosofía y de la retórica de su tiempo, eso fué Villemain como expositor literario: orador de la crítica, tipo del orador académico, con todos los defectos y las excelencias de tal; con el culto del lugar común generoso y honrado; con la transparencia continua que deja ver un pensamiento poco profundo, pero siempre limpio y sano; con aquella flor de urbanidad y de aticismo que denuncia el intento continuo de agradar a gentes bien nacidas y bien criadas y no a teóricos ni a pedantes; con todos los artificios de la alusión fina, del chiste culto, de la comparación inesperada, de la antítesis ingeniosa; con elegancia fluida en que jamás se nota la huella del esfuerzo, y, finalmente, con el gran don de admirar y de hacer sensible esta admiración en lenguaje, ora espléndido, ora gracioso. Leído el gran curso de Villemain en la primera juventud, que es cuando puede y debe leerse, tiene cierta virtud noble y comunicativa que quizá no posee en igual grado ningún otro libro de crítica: la virtud de encender el amor de las letras en todo espíritu digno de sentirle. Esta cualidad no se paga con nada y va siendo rarísima en los libros de literatura que hoy se escriben y que son por lo común libros de pura ciencia.

Dos son los principales méritos que en la crítica de Villemain pueden señalarse, y dos también las principales innovaciones que él trajo a la enseñanza literaria. Introdujo en ella el calor y la animación de la oratoria;

introdujo también el elemento histórico y anecdótico, el que pudiéramos llamar elemento pintoresco. La crítica clásica del siglo pasado, la de Voltaire, por ejemplo, en su *Comentario de Corneille*, la del *Liceo*, de La Harpe, era crítica de pormenor, crítica puramente técnica, y aun dentro de la técnica mucho más gramatical que literaria. La Gramática es, sin duda, cosa muy respetable y de todo punto necesaria en las obras poéticas, lo mismo que en las que no lo son; pero es *anterior* a la crítica literaria y distinta de ella. Villemain lo conoció primero en Francia y dió a sus lecciones el rumbo a que naturalmente le inclinaba su temperamento oratorio. Sin desdeñar los pormenores escogió con preferencia los grandes aspectos de la obra literaria, su influjo en el medio social, el sistema de ideas de que forma parte, el reflejo de la personalidad del autor en sus libros; y para explicar todo esto prefirió el procedimiento esencialmente oratorio de la *descripción* al procedimiento esencialmente científico del *análisis*. Más que juzgar las obras, las *describe;* es decir, las muestra vivas y en cierto modo las reconstruye imaginativamente. El título de *Cuadros* que dió a sus lecciones las caracteriza admirablemente. Son *cuadros* más bien que juicios. Tienen su valor artístico propio independiente de las obras juzgadas; viven y se sostienen por sí mismos y pueden agradar al mismo que no conozca los autores más que por las descripciones de Villemain.

Así se vió conducido este deleitoso crítico a dar en sus lecciones tanta parte al elemento histórico, no sólo en consideraciones generales y en síntesis vagas, sino más todavía y con más provecho en rasgos pintorescos, en anécdotas aisladas, pero muy características, de los tiempos y de las personas, en verdaderas biografías muy detalladas y bastante íntimas para lo que se estilaba en aquellos tiempos y dentro de la severidad que la cátedra impone. Es cierto que en esta parte de crítica biográfica y psicológica (que es el gran imperio de Sainte-Beuve) hemos visto luego tales prodigios, que los ensayos de Villemain nos parecen tímidos, superficiales y apocados; pero entiéndase bien que son lo que deben ser como elemento de exornación oratoria. Más detallados, más íntimos, más analíticos no cuadrarían a la rapidez y a la vehemencia del discurso; hay que relegarlos a las monografías. Hoy preferimos, y con mucha razón a mi entender, las monografías a los discursos; pero cada cual nace con una aptitud, y Villemain tenía la de los discursos y no la de las monografías. Enlazó la historia con la crítica, y es su gran mérito; pero no lo hizo por amor a la historia en sí misma, ni por tendencia psicológica, sino porque la historia, tomada por la superficie, se presta maravillosamente a la exornación oratoria. *Opus hoc unum maxime oratorium.* Cualquier *Lunes* de Sainte-Beuve nos enseña más sobre el alma de tal o cual personaje que toda la retórica de Villemain;

pero Sainte-Beuve tenía el instinto irresistible de la curiosidad psicológica, que es un instinto científico, un instinto de naturalista, al paso que Villemain tiene el instinto puramente artístico y oratorio de brillar aun a costa de los mismos autores que examina.

No hay duda, sin embargo, que en cierta medida Villemain fué introductor del elemento histórico en la crítica, si bien buscando por sistema y por genio propio, no lo más íntimo y radical, sino lo más entretenido y pintoresco. Así le vemos en el *Cuadro de la literatura del siglo* XVIII, que es, por cualquier lado que se la mire, su obra capital y la que nos le muestra de cuerpo entero. Los defectos de esta obra son visibles, y el autor no se tomó ningún trabajo para evitarlos. El mismo Barante, que le precedió en bastantes años, tiene sobre el espíritu general del siglo XVIII ideas mucho más firmes y profundas que Villemain; su libro abulta menos y no divierte tanto, pero quizá enseña más. No se sabe a punto fijo si Villemain aprueba o condena el impulso revolucionario del siglo XVIII, ni se sabe tampoco qué criterio filosófico aplica para juzgar la llamada, bien o mal, *filosofía* de ese período. Tratándose de otras épocas en que el arte literario haya vivido con vida más propia y desinteresada, tal omisión importaría menos; pero es enteramente inexcusable. tratándose de un siglo en que la literatura, más que arte puro, fué máquina de combate. Hay que saber si el autor está con Voltaire o contra Voltai-

re, si está con Rousseau o contra Rousseau, si Diderot le agrada o le repugna. Y, en rigor, Villemain, liberal templado, doctrinario en política, católico tibio y nada filósofo, sale del paso con frases ingeniosas y elegantes, juzgando el siglo XVIII por su lado exterior y mundano, como si toda la literatura de ese siglo hubiese sido literatura de academia y no conspiración permanente contra el régimen antiguo.

Todo un lado del siglo XVIII, el más importante, el que domina sobre todos los demás, falta, pues, en el libro de Villemain. Ni el pensamiento de Voltaire, ni el pensamiento de Diderot, ni el espíritu de la Enciclopedia, ni el movimiento sensualista pueden ni deben estudiarse en su obra. Parte por reparos que en 1828 tenían mucha fuerza, parte por timidez propia y deseo de no comprometerse, parte por indigencia de pensamiento propio sobre las más graves cuestiones humanas, Villemain ha eludido hábilmente, sin duda, pero al fin ha eludido o más bien escamoteado, los puntos más graves y difíciles de su tarea.

Otro defecto no leve de este *Curso* son los resabios pseudoclásicos que todavía conserva, y especialmente la preocupación en que el autor estaba de que existe entre los géneros literarios cierta especie de aristocracia y jerarquía, habiendo obras más o menos nobles, más o menos plebeyas, no por la ejecución ni siquiera por el argumento, sino por el puesto que ocupan en las clasificaciones de los retó-

ricos. Villemain, que se cree obligado a analizar largamente poemas como la *Henriada*, tragedias fastidiosas de Crebillon y de Voltaire sólo porque son poemas épicos y tragedias; Villemain, que con sus pretensiones de hombre político a la inglesa, dedica casi la tercera parte de su curso a la oratoria política y forense, que es por su materia y casi siempre por su forma el menos estético de todos los géneros; apenas se atreve a hablar de novelas, pasa sobre ellas como por ascuas, pide perdón a su auditorio siempre que tiene que nombrar alguna, y parece no comprender que para la posteridad importa mucho más *Cándido* que *Zaira,* y muchísimo más los cuentos de Diderot que sus artículos de la *Enciclopedia.* A veces la fuerza de las cosas le arrastra, aunque de mala gana, a entrar en este terreno, como lo hace, por ejemplo, tratándose de Juan Jacobo Rousseau, que fué novelista hasta cuando escribía de derecho público, y que convirtió su propia vida en una especie de novela, aunque por lo común miserable y abyecta. Pero todavía parece limitado el espacio que dedica a la *Nueva Heloisa* cuando se repara que tal obra cambió el modo de sentir de una generación entera. Sólo porque la novela pasaba en los tratados antiguos por género inferior y producción frívola, se atreve a mutilar Villemain la literatura del siglo XVIII de uno de sus capítulos más esenciales, lo mismo bajo el aspecto literario que bajo el social, puesto que gran parte de la propaganda

enciclopedista se verificó por medio de novelas.

Villemain tuvo la pretensión completamente frustrada de agrupar toda la literatura europea del siglo XVIII en torno de Francia. Es cierto que nunca, desde la Edad Media, había dominado el espíritu francés en los demás países cultos como dominó en el siglo pasado. El período que los franceses llaman clásico, el de Luis XIV, nunca ha tenido esa influencia aunque ellos lo sueñen. Pero la del siglo XVIII es universal, es constante, y ningún país se eximió de ella. Para estudiar esto era preciso tener conocimientos profundos de literatura comparada que Villemain no poseía. Empezó por prescindir de Alemania, como si el siglo XVIII pudiera comprenderse sin Wieland, Lessing, Herder, Kant, Schiller y Goethe. En la literatura inglesa desdeñó lo más acentuado y característico; Swift, Fielding, Sterne, los grandes *humoristas;* y se fué a extender en los oradores parlamentarios, que ciertamente nadie suele echar muy de menos en los libros de literatura. De la italiana parece haber ignorado hasta los nombres más ilustres. Ni Parini, ni Goldoni, ni Monti encuentran lugar en su libro, donde en cambio no falta Beccaria, y, ¿quién había de creerlo?, Filangieri. De España, alto silencio, si bien ésta es omisión que a los ojos de los franceses suele pasar por mérito y que a nosotros ya no nos coge de sorpresa.

Hasta aquí los defectos, y ciertamente no

son leves. Pero el encanto del libro es tal, que fácilmente se les disculpa cuando se le mira con el puro criterio literario. Quien busque la flor del gusto francés antiguo, en este libro la encontrará realzando pensamientos modernos. Quien duda que la crítica sea un arte creador a su modo y caudalosísima fuente de inspiración y de entusiasmo, fácilmente saldrá de su error con recorrer estas páginas, que unen el calor de la improvisación oratoria con la perfección de la palabra escrita. Se ha dicho que Villemain tenía *la elocuencia de la memoria,* y nada, en efecto, más oportuno y gracioso que sus citas. "¿Quién como él—dice muy exactamente Silvestre de Sacy (1)—conoce el arte de hacernos gustar un sabor nuevo en los trozos que cita o más bien que saca de su propio fondo, donde los ha grabado indeleblemente? ¿Quién tiene en tanto grado el poder de renovar las impresiones que parecían más gastadas y de comunicarles la juventud y la frescura de sus impresiones personales?"

Añádase a esto que Villemain está en el siglo XVIII como en su casa: recibió la tradición directa de los hombres de aquel siglo, y si no ve ciertos aspectos de él con la claridad con que los vemos hoy, favorecidos por la misma distancia que nos permite abarcar el conjunto, reproduce, a lo menos, con evidente verdad de colorido y de tono, a la vez que con

(1) Silvestre de Sacy: *Variétés Littéraires,* tomo I, pág. 263.

seductora elocuencia, la parte más amable, menos espinosa, más risueña y más puramente literaria de su asunto. A decir verdad, le preferimos cuando trata de los autores de segundo orden, de los ingenios vivos y agudos semejantes al suyo, de los prototipos de elegancia académica. Está más a sus anchas hablando de Fontenelle que de Voltaire, más del abate Barthelemi que de Rousseau. Pero esta regla tiene también excepciones, y tres de las mejores lecciones del curso son, sin duda, las consagradas al examen de los tres historiadores ingleses del siglo XVIII, Gibbon, Robertson y Hume, asunto grave, en que mostró Villemain mucho más nervio de dicción y aun de pensamiento que el que habitualmente se encuentra en sus escritos, más notables siempre por el tacto delicado, por la fina circunspección, por algo que pudiéramos llamar *coquetería* literaria; inocente artificio que responde muchas veces a la indecisión y vaguedad de sus puntos de vista generales, y, digámoslo claro, a la total ausencia de nociones estéticas, muy natural en un hombre que no reconocía en esta materia cosa superior a las vulgaridades elegantes del *Spectator*, de Addison. Las rarísimas veces que quiso entrar en el campo de la teoría hizo Villemain mucho daño, contribuyendo a acreditar con el prestigio de su bellísima palabra conceptos frívolos y erróneos, como el del poema épico considerado como "la *enciclopedia* de un siglo o de una nación", lo cual, o no quiere decir nada y es una

mala inducción sacada del ejemplo de Dante, cuya obra no es epopeya, sino un nuevo tipo poético, o expresa todo lo más contrario que puede darse a la índole de la creación épica. Otro error todavía más grave y consecuencia de éste es el tomar la *Biblia* como una epopeya.

Esta misma indiferencia, o más bien irreflexión suya respecto de las ideas literarias fundamentales, unida a la timidez de su carácter ambicioso, pero irresoluto, hizo a Villemain mantenerse siempre a la defensiva respecto del movimiento romántico, saliendo del paso con el socorrido *truism* o perogrullada de que en literatura no hay más géneros ni escuelas que lo bueno y lo malo. Pero admiró quizá con exceso a Chateaubriand y a madame de Staël, admiró francamente a Byron y fué el primero que se atrevió a decir en una cátedra francesa que la *Zaira,* de Voltaire, valía menos que *Otelo,* y *Semíramis* menos que *Hamlet;* y que Ducis había estropeado el *Macbeth* al *arreglarle;* y que el abate Barthelemi no había entendido ni por asomos el espíritu de Grecia, aunque poseyese bastante bien la letra; y que el único clasicismo de verdad que habían conocido los franceses era el de Andrés Chenier; cosas todas que dichas en la Sorbona en 1828 tenían muy marcado sabor de paradoja y de heterodoxia. Hizo también, aunque infelizmente, un curso sobre la Edad Media. Es el único de sus trabajos que resulta hoy inútil, y más que inútil perjudicial, por

los innumerables errores que contiene. La erudición, además de ser de segunda o de tercera mano, resulta prehistórica, aun habida consideración al tiempo en que estas lecciones se dieron. Hojeó Villemain de prisa los primeros tomos de Raynouard; pero su verdadero fondo en cuanto a los trovadores era el raquítico librejo del abate Millot. Con esto y con Guinguené y Sismondi despachó en veinticuatro lecciones todas las literaturas del Mediodía. Hay descubrimientos asombrosos: unos versos de los *Cathemerinon,* de Prudencio, sabidos de todo el mundo y alusivos a la matanza de los Inocentes, aparecen citados como de un poeta anónimo de los tiempos medios; un texto del falso Luitprando de Román de la Higuera, tomado como moneda contante por Villemain (¡y después de él por Gil y Zárate!) nos enseña que por los años de 728 se hablaban en España *diez* lenguas: "el *viejo español,* el *cántabro,* el *griego,* el latín, el árabe, el *caldeo,* el hebreo, el *celtíbero,* el *valenciano* y el *catalán*"; aquel famoso verso de

Meció Myo Cid los hombros et engrameó la tiesta,

está traducido del modo siguiente:

Mon Cid conduisait les hommes et levait la tête;

se dice muy formalmente que el más antiguo monumento de la poesía española es uno de los romances (del siglo XVI) que tratan del rey Don Rodrigo; el autor declara que no hablará de las poesías *aragonesas* (?) de la Edad Media, porque le cuesta mucho trabajo enten-

derlas; pero que "ha entrevisto ciertas bellezas en un poema de un habitante de Mallorca"; y, finalmente, el hecho conocidísimo del asesinato de San Pedro Arbués por los conversos de Zaragoza (hecho cuya relación con la literatura de la Edad Media no parece muy fácil de descubrir) está relatado en los términos siguientes: "Los aragoneses corrieron a las armas y *quemaron al gran Inquisidor sobre la primera hoguera que había levantado en la plaza de Zaragoza.*" Al oir esta noticia estupenda, los discípulos de Villemain prorrumpieron en atronadores aplausos, que el profesor cortó con su prudencia habitual, diciendo en tono muy compungido: "*Messieurs, il ne faut brûler personne*"; por donde se ve que Villemain, en medio de la gravedad de su enseñanza, sabía a qué gentes hablaba y no se desdeñaba de emplear aquellos recursos de retórica anticlerical, que luego dieron tan ruidosa celebridad al curso de Michelet, y que por largo tiempo han sido de éxito seguro ante estudiantes franceses (1).

Aparte de estas lecciones, que no pueden tomarse en serio, pero que son curiosas como muestra del estado en que andaba en la Universidad de París el estudio de las literaturas extranjeras en 1829, Villemain dejó una porción de estudios críticos, casi todos excelentes

(1) Los dos cursos de Villemain, el del siglo XVIII y el de la Edad Media, han sido reproducidos muchas veces, y juntos se encuentran en la edición belga de Hauman, 1840.

y muy dignos de leerse. Muchos de ellos están recogidos en los dos tomos de *Discursos y Misceláneas literarias* y de *Estudios de literatura antigua y extranjera,* sobresaliendo los elogios de Montaigne y de Montesquieu (que pertenecen a su primera manera más estrictamente clásica), el *Discurso sobre la crítica,* el *Ensayo sobre las novelas griegas,* el prólogo de *La República,* de Cicerón, algunas biografías un poco ligeras, pero muy agradables, de poetas ingleses, desde Shakespeare hasta Byron... Mucho más importante es el *Cuadro de la elocuencia cristiana en el siglo IV* (1), que sin duda merece el lugar segundo entre las obras de Villemain, y quizá por la perfección de estilo y la mayor amplitud de gusto el primero, aunque sea trabajo menos extenso y detallado que el relativo al siglo XVIII. Villemain hizo entrar en la crítica literaria una región enteramente nueva, el estudio de los Santos Padres desde el punto de vista estético. Su libro no será muy profundo, pero es primoroso de gusto y de artificio. Como tuvo la fortuna de llegar el primero cogió la flor de su asunto y tuvo el buen instinto de entresacar de la antigüedad cristiana casi todo lo que podía ser agradable al paladar de los mundanos. Este libro de Villemain, no superado hasta hoy en conjunto, puede servir, junta-

---

(1) *Tableau de l'éloquence chrétienne au IV siècle.* París, Didier, 1858. La primera edición es de 1850.

mente con los numerosos e interesantes volúmenes de Mons. Freppel sobre la literatura cristiana de los tres primeros siglos para hacer penetrar a los espíritus meramente literarios en este nuevo mundo, lleno de incógnitas riquezas, que por mucho tiempo han sido patrimonio exclusivo de los teólogos. No diremos que el libro de Villemain dé idea completa de la inspiración lírica de Sinesio ni del arte opulento y pródigo de color del sirio San Efrem; pero con sólo llamar la atención sobre estos nombres, malamente olvidados, y dar traducida alguna muestra de sus escritos, suscitó en muchos la curiosidad de conocerlos más de cerca, no menos que a los grandes oradores y controversistas de la Iglesia griega (San Atanasio y San Basilio, ambos Gregorios, San Juan Crisóstomo) y a los Padres Latinos, especialmente a San Ambrosio, de quien expuso muy bien la contienda con Símmaco, último estertor del paganismo moribundo; y a San Agustín, sobre cuyas *Confesiones* escribió páginas de mucha delicadeza psicológica.

Los *Ensayos sobre el Genio de Píndaro y sobre la poesía lírica* (1), publicados en 1859, como prefacio a una traducción de Píndaro que no llegó a imprimirse nunca, son obra más desigual y que parece escrita en diversos

(1) *Essais sur le génie de Pindare et sur la poésie lyrique dans ses rapports avec l'élévation morale et religieuse des Peuples,* par M. Villemain. París, Didot, 1859.

tiempos. Algunos capítulos son de lo mejor de Villemain, especialmente los que tratan de la poesía clásica griega y latina, salvo lo que se refiere a las odas mismas de Píndaro, que parece que debían ser el objeto primordial del libro, y que, por el contrario, están tratadas con mucha rapidez; sin que el autor se dé por entendido de ninguna de las gravísimas cuestiones que la crítica filológica ha suscitado, especialmente en Alemania, sobre la poética especial de Píndaro, sobre sus procedimientos de estilo, sobre las leyes técnicas de su lirismo, sobre los caracteres esenciales de su ritmo, sobre la distribución de sus estrofas, sobre las ideas teológicas y morales que informan sus cantos, sobre el dialecto y las formas gramaticales que los distinguen. Nada de esto hay que buscar en el libro de Villemain, que por sí solo bastaría para probar los incurables defectos de la crítica *clásica* francesa cuando intenta abandonar el mundo de la oratoria y de la conversación elegante para penetrar en el de la erudición. Píndaro es quizá el autor de más difícil acceso que hay en toda la antigüedad, y para llegar a él no hay que encomendarse a Villemain, que es puro crítico de salón, aunque excelente en su género, sino a Dissen (1), a Tycho Mommsen (2), y, en Fran-

---

(1) *De ratione poetica carminum pindaricorum ac de interpretationis genere iis adhibendo,* 1845.

(2) *Pindaros, zur Geschichte des Dichters und der Parteikämpfe seiner Zeit* (1845).

cia, a Adolfo Croiset, que pertenece a una generación crítica menos brillante, pero más segura que la de los tiempos de la Restauración (1).

Para decir sobre Píndaro algo interesante y nuevo es preciso ser filólogo, y Villemain no lo era ni poco ni mucho. Otros poetas menos difíciles y menos remotos del gusto y hábitos de la poesía moderna están mejor caracterizados y juzgados, si no en la parte técnica de su arte, a lo menos en su inspiración general. Los últimos capítulos son muy débiles y parecen improvisados sobre notas recogidas de varias partes no siempre con discernimiento. Falta, por supuesto, toda la lírica alemana; está muy incompleta la inglesa, sin que el mismo Spencer obtenga más que la mención de su nombre, y Wordsworth y Shelley ni esto siquiera; al paso que a Gray, ingenio elegante, pero de corto vuelo, se le dedican largas páginas. Las traducciones están hechas con esmero y con toda la poesía que puede caber en una traducción prosaica; pero no están exentas de errores, especialmente la del *Cinco de Mayo*, de Manzoni, en que el *disonor del Gólgota* está entendido del revés. A esta sola oda parece reducir Villemain la poesía italiana de nuestro siglo; no dice una palabra de los *Himnos Sacros*, y parece ignorar hasta la existencia de Leopardi y de Giusti. Las muestras que da de

(1) *La Poésie de Pindare et les lois du Lyrisme Grec...* París, 1880.

Fr. Luís de León, Herrera y el cantor de Itálica están bien escogidas y no mal interpretadas, como si hubiera tenido en esta parte algún buen consejero; pero de la lírica española posterior lo ignora todo, excepto dos poetas cubanos, Heredia y la Avellaneda, a quien llama constantemente *Doña Gómez* (1). No hay duda que Villemain, llevado de su propensión retórica, cedió muchas veces en su vida a la tentación de hablar de cosas que no entendía ni personalmente había gustado; tentación en que no recordamos que Sainte-Beuve cayese ni una vez sola con haber escrito más de sesenta volúmenes. Y es que para Sainte-Beuve, como para todo espíritu verdaderamente crítico, lo esencial era la obra o la persona sometida a examen; y para Villemain, como para Saint-Marc Girardin y para todo espíritu oratorio, lo principal era el alarde ingenioso y brillante de su estilo propio.

Mientras por tales rumbos navegaba la crítica universitaria, despertando con sus rápidas excursiones el gusto y la afición a cosas nuevas, continuaba el arte la cadena de sus transformaciones, renovándose primero la poesía lírica e inmediatamente después el teatro. La escuela clásica había lanzado sus últimos resplandores en las obras así líricas como dramá-

(1) Sobre esta parte del libro de Villemain expuso ya muy oportunas observaciones, al tiempo de su publicación, nuestro crítico D. Manuel Cañete, recientemente arrebatado á las buenas letras y al cariño de sus amigos.

ticas de un ingenio de transición, hoy injustamente olvidado o tenido en menos, a pesar de sus méritos muy positivos, si bien no de los más ruidosos ni de los que más suelen deslumbrar a las muchedumbres. Este ingenio, clásico por educación y por temperamento, innovador de ocasión, pero innovador tímido y discreto, se distinguía por cierta suave templanza y equilibrio de cualidades, que le dan mucha semejanza de fisonomía con nuestro Martínez de la Rosa, cuyo papel literario también se pareció bastante al suyo. Llamábase Casimiro Delavigne, y los españoles debemos recordar con cierta simpatía su nombre, porque algunas de sus principales obras, traducidas generalmente bien y alguna vez de un modo magistral por ilustres autores nuestros, como Bretón de los Herreros, Larra y Ventura de la Vega, alcanzaron triunfos ruidosos en nuestra escena y llegaron a tomar carta de naturaleza en nuestra literatura. Como lírico, Delavigne tuvo entre otros dones el de la oportunidad; las primeras *Mesenianas,* publicadas en 1815, después de Waterloo y de la ocupación extranjera, hirieron las fibras más sensibles del sentimiento patrio, dando expresión elocuente y noble a sentimientos que de suyo eran elevados y generosos. Adoptado por la oposición liberal como su poeta, Delavigne no arrastró nunca su Musa por los prostíbulos plebeyos, como con tanta frecuencia hizo Beranger, sino que gustó de moverse en región más ideal y serena, asociando el entusiasmo por la libertad con

los recuerdos clásicos de Grecia y de Italia. La retórica de estas piezas nos parece hoy un poco monotona; la expresión, aunque no tan débil como solía ser en los poetas de la época imperial, está todavía muy distante del brillo y la fuerza que tuvo en los románticos; son versos que han envejecido sin ser antiguos, semejantes a algunos muebles y modas del tiempo de nuestros abuelos. Para el estudio de la evolución literaria es mucho más curioso su teatro, que prueba, además, no común flexibilidad de talento y mucho dominio de la escena. Comenzó por tragedias rigurosamente clásicas en la manera del siglo XVIII, como *Las Vísperas Sicilianas*, y por comedias que parecen epístolas morales, como *Los Comediantes, La Escuela de los Viejos*, etc., comedias cuyo mayor interés consiste, no tanto en la acción y en los caracteres, cuanto en los epigramas y sentencias que esmaltan el diálogo. En 1821 dió, aunque con precaución, un paso más en *El Paria*, tragedia que tiene ciertos conatos de color local, además del elemento lírico de los coros, olvidado desde la *Atalía*, de Racine. El autor, fiel a su programa

Aimons les nouveautés en novateurs prudents...

hizo nuevas y más profundas alteraciones en su manera después de su vuelta de Italia en 1828. El romanticismo iba ganando terreno, y Delavigne, sin adelantarse nunca a él, ni renegar de su doctrina, ni transigir, sobre todo, en la cuestión de estilo, proclamaba la tole-

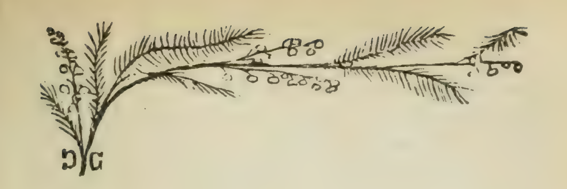
rancia y el eclecticismo; estudiaba los nuevos modelos de la literatura extranjera, tomaba de ellos lo que sin violencia podía adaptarse a su sistema, le ensanchaba sin romperle y concedía un poco más en cada obra. En *Marino Faliero,* representado en 1829, un año antes de *Hernani,* las concesiones son todavía muy exiguas; es cierto que sigue de cerca a Byron; pero Byron en sus tragedias es poeta clásico, salvo la especial energía de su dicción, que compensa su falta habitual de condiciones dramáticas. Dos años después, cuando ya Víctor Hugo y Alejandro Dumas habían conseguido sus principales triunfos escénicos, apareció *Luis XI,* y en 1833 *Los Hijos de Eduardo,* dos dramas novelescos en su fondo y aun en su estructura, con mezcla de lo novelesco y de lo trágico, con grandes reminiscencias de Walter Scott la primera y de Shakespeare la segunda, pero sin alterar el tipo de la lengua poética *raciniana* al acomodarla a efectos y situaciones tan nuevas. Otro tanto acontece con *Una familia en tiempo de Lutero,* inspirada por la trágica historia de los hermanos Juan y Alonso Díaz; y todavía es mayor la audacia, aunque bastante menos afortunada, en el singular ensayo de comedia histórica o anti-histórica, que se titula *Don Juan de Austria o la vocación,* donde los mayores nombres del siglo XVI aparecen revueltos en un embrollo de amor y de intriga con alegre y placentero desenlace. Fué, sin duda, la obra en que Delavigne se atrevió a más, no sólo por la

circunstancia de haberla escrito en prosa, no sólo por haber prescindido sin ninguna especie de escrúpulos de la ley de las unidades, sino por haber incurrido de lleno en la más transcendental y grave de las *herejías* románticas, haciendo calzar el zueco a los personajes habituados al coturno y convirtiendo en enamorado de comedia al adusto y sombrío Felipe II de Schiller y de Alfieri.

Entre los dramaturgos de transición análogos a Delavigne hay que contar también a Pedro Lebrún, que en 1820 imitó clásicamente la *María Stuard,* de Schiller, y en 1825 ganó una especie de batalla muy reñida y precursora de la de *Hernani* con *El Cid de Andalucía,* imitación de *La Estrella de Sevilla,* de Lope de Vega. Se ve que los innovadores buscaban ya por instinto la sombra de la bandera española.

Finalmente: es imposible omitir el nombre popularísimo entonces, hoy olvidado, del gran abastecedor del teatro, Eugenio Scribe, a quien para ser excelente poeta cómico sólo le faltó el don de la poesía. Pero aunque sea cierto que miraba el mundo desde un punto de vista limitado y prosaico, y que carecía de toda tendencia y aspiración ideal, y que la comedia solía ser en sus manos obra de industria más que de arte, todavía parece injustísimo el desdén con que hoy se le nombra, como si no hubiese escrito *Bertrán y Ratón, La Calumnia* y *El vaso de agua,* y no hubiese conocido como pocos la mecánica teatral y no fuese a su ma-

nera creador de un género, la comedia *política*, apenas iniciada por Lemercier, y en la cual nace el chiste del contraste entre las pequeñas causas y los grandes efectos. Es lástima que las verdaderas comedias de Scribe, al pasar de moda en las tablas, hayan quedado perdidas y como anegadas en el inmenso fárrago de piezas insignificantes, aunque muchas veces entretenidas y graciosas, que salieron de su taller dramático, en que le asistían innumerables colaboradores. Lo que ganó en provecho material lo perdió en consideración a los ojos de la posteridad, para la cual nada vale el éxito inmediato ni pueden durar las obras escritas sin estilo, aunque las recomienden otras dotes nada vulgares. De todos modos, Scribe, sin ser propiamente un revolucionario dramático y sin preocuparse en lo más mínimo de teorías ni de sistemas literarios, contribuyó, ya ennobleciendo géneros inferiores como el *vaudeville*, ya *mesocratizando* (si vale esta frase bárbara, pero aquí expresiva) el tipo de la comedia clásica, a preparar el advenimiento de la libertad del teatro; si bien él, lo mismo que su amigo Delavigne, pasaba por antirromántico y representaba en mayor grado que nadie el imperio de la prosa de la vida y aquella especie de mercantilismo y de bienestar utilitario que caracterizó los tiempos de la monarquía de Julio.



IV

El Romanticismo triunfante en la lírica y en el teatro.—Lamartine, Vigny, Víctor Hugo.

Separando ahora la vista de los escritores de transición, hay que fijarla ya en los verdaderos poetas, por tanto tiempo esperados, y cuya triunfante aparición derramó tanta luz sobre los diez gloriosos años que van desde 1820 a 1830. La nueva poesía estaba latente y difusa en muchas páginas de prosa: en Rousseau, en Bernardino de Saint-Pierre, en Mad. de Staël, en Chateaubriand singularmente; pero todos ellos habían sido poetas sin ritmo. Existía un mundo de aspiraciones vagas, de tiernas melancolías, de solitarios dolores, de idealismos confusos; pero faltaba la voz musical y melodiosa que expresara todo esto en su forma propia, que no podía ser ya la forma de la lengua clásica. Alfonso de Lamartine (1790-1869) tuvo la fortuna de encontrar esta forma, y cuando las primeras *Meditaciones poéticas* aparecieron en 1820, todo el mundo comprendió que Francia acababa de conseguir lo que hasta entonces,

con la sola excepción de Andrés Chenier, no había logrado, es decir, un gran poeta lírico.

Eralo, en efecto, de pies a cabeza, y no era otra cosa que esto. El canto parecía en sus labios tan natural como en boca de los demás hombres la palabra. Arrancaba de la lengua menos musical y más ingrata sonidos de inexplicable dulzura, no por virtud de ningún artificio métrico, sino por una cierta plenitud de vida interior que caudalosamente se derramaba en sus estrofas. No hablaba casi nunca más que de sí propio, y, sin embargo, este poeta elegíaco resultaba intérprete del sentimiento de todo el mundo, intérprete de los sentimientos universales de la humanidad, consolador de todas las almas, desde las más aristocráticas y refinadas hasta las más humildes. Los estados de alma que su poesía revelaba eran pocos en número, y, no obstante, su poesía no pecaba de monotona, porque era siempre espontánea y sincera. Tres colecciones sucesivas y dos largos poemas no bastaron para agotar este raudal, y es seguro que si la acción política primero y luego la dura ley de la necesidad que le forzó al trabajo prosaico, no hubiesen arrancado al poeta de los brazos del arte, el poeta hubiera vivido hasta el fin en aquella atmósfera luminosa, como lo muestran todavía algunos deliciosos fragmentos de su vejez, por ejemplo, *La viña y la casa.*

Se han buscado precursores a Lamartine; en rigor no los tiene, a lo menos dentro de su patria y lengua. *Las hojas secas,* de Millevoye,

algún que otro rasgo de Parny, perdido en la fría sensualidad de sus elegías, el canto de muerte de Gilbert, algo de los últimos versos de Andrés Chenier, por ejemplo, las poesías dedicadas a *Fanny*, y la *Cautiva* misma, que, a pesar de sus reminiscencias, es de lo menos clásico de su autor, y si se enlaza con la antigüedad es por el lado sentimental y elegíaco de Euripides; todo esto, para no citar algo más obscuro, puede aclarar cierta parte de los orígenes literarios de Lamartine, aquella por donde menos se aleja de la tradición literaria del siglo XVIII. Y aun en esto hay que advertir una vez más que los versos de Andrés Chenier estuvieron inéditos hasta el año anterior a la publicación de las *Meditaciones*, y, por consiguiente, poco pudieron influir en ellas, y en realidad no influyeron, ni siquiera en los procedimientos de versificación, tan sabia y reflexivamente innovadores en Chenier, tan negligentes en Lamartine, que en esta parte no inventó nada, ni puede ser contado en rigor entre los poetas románticos, que eran y querían ser deliberadamente grandes artífices de versos. Lamartine lo era por instinto, con muchas desigualdades, caídas y descuidos; admirable cuando la pasión y el entusiasmo le sostienen; lánguido y verboso cuando pierde el calor, sin buscar nunca rimas difíciles ni explotar los recursos de la técnica; como quien hace versos, no por el placer de hacerlos, sino por dar libre expansión a la tempestad de afectos que hierve en su alma. No ha de olvidarse

nunca esta diferencia capital entre Lamartine y Víctor Hugo, o más bien entre Lamartine y el cenáculo romántico. Lamartine no pertenece a ninguna escuela, no es literato de oficio; no es artista, en el sentido restricto de la palabra; no concede atención, sino muy secundaria, a todas las cuestiones de procedimiento y de factura; es un hombre a quien el dolor y la contemplación mística hicieron poeta. Así como no tuvo verdaderos discípulos (puesto que el mismo Víctor de Laprade no puede ser calificado de tal más que con muchas restricciones), así tampoco se le pueden encontrar verdaderos maestros. Su cultura clásica era muy pobre; más adelante aprendió el italiano y algo de inglés; leyó tumultuariamente muchas cosas, más como recreación del espíritu que como estudio; pero, en rigor, los autores que dejaron alguna huella en él no parecen haber sido otros que el Petrarca, por el idealismo amoroso y la suavidad melódica; el falso Ossián, que despertó en él, como en tantos otros, la poesía de los bosques, de las nieblas y de los torrentes, y, finalmente, los tres poetas en prosa, Rousseau, Bernardino y Chateaubriand. *Pablo y Virginia*, sobre todo, parece haber sido su libro predilecto.

Lamartine, que había pasado la mayor parte de su infancia y primera juventud en el campo, educándose en libre consorcio con la naturaleza, no necesitaba que nadie desarrollase en él las propensiones idílicas que siempre tuvo, y que en *Jocelyn* llegaron a crear

una epopeya rústica de nuevo género; pero no hay duda que en la novela de Bernardino, y aun en sus *Estudios de la Naturaleza,* encontró Lamartine el alimento más adecuado a su espíritu; y que en parte debe a Saint-Pierre su peculiar modo de contemplar la naturaleza, y también la forma deísta, vaga y filantrópica que habitualmente toma en él la idea religiosa, apoyada principalmente en el espectáculo de las causas finales. Chateaubriand hubiera podido iniciarle en las bellezas de un cristianismo más positivo y dogmático, y hacerle sentir el prestigio de la tradición y de la historia; pero más parece haber influído en él como paisajista, aunque lo fué de muy distinta manera; preciso el paisaje de Chateaubriand y vigoroso en los contornos, flotante y vago siempre el de Lamartine, y no descrito por sí mismo y en homenaje desinteresado a su grandeza, sino como asociado a la vida moral del poeta. En una palabra: el paisaje de Chateaubriand parece *épico;* el de Lamartine, aun en *Jocelyn,* resulta *lírico;* es una prolongación o difusión del espíritu propio más que una realidad distinta. Carece de la impersonalidad de la contemplación objetiva. La psicología de Chateaubriand y la de Lamartine eran asimismo distintas, aunque en algún punto coincidiesen, por lo cual el tipo de *René* no podía reproducirse en *Rafael* ni en otro ninguno de los héroes de Lamartine (que son más bien máscaras diversas del mismo autor), o tenía que aparecer mucho más descolorido y

atenuado. Tuvo Lamartine bondad de alma, que a Chateaubriand le faltaba. Lo que en el uno era egoísmo feroz, reducíase en el otro a fatuidad inofensiva; hasta en aquellos trozos que hoy es imposible leer con seriedad, en que nos cuenta sus conquistas amorosas, o nos describe y pondera largamente su belleza física y la de todas las personas de su familia.

Con toda esta vanidad de niño mimado, el poeta de Mâcon era bueno, afectuoso, inaccesible al odio ni a la envidia y capaz en sus grandes momentos de abnegaciones y sacrificios heroicos. Su vida política, que aquí no se pretende juzgar ni absolver, fué, además de honrada, sublime en ciertos momentos, que bastan para hacer olvidar mayores faltas que las suyas, hijas todas de la imprevisión y de cierto humanitarismo temerario. Pero ni antes ni después de sus grandes días de 1848 (que también fueron una especie de poesía en acción) hay nada en sus versos ni en su vida que tenga que ver con el charlatanismo, con la explotación innoble del éxito, con la literatura industrial, que es una de las grandes plagas de Francia. Es cierto que aquejado por la miseria y queriendo como hombre de bien pagar a sus acreedores, dejó innumerables páginas en prosa poco dignas de su nombre; pero no convirtió nunca en granjería el arte divino de los versos, ni en esa prosa misma, llena de pensamientos sanos, honrados y educadores dejó de mostrar la efusión de simpatía humana, el bienaventurado optimismo que ni la

edad ni la desgracia no merecida y heroicamente sobrellevada pudieron extinguir en él.

En cuanto a su poesía, repito que es absolutamente sincera. El Lamartine político, y mucho más el Lamartine de la vejez, el Lamartine prosista y autor de Memorias, pudo caer en la afectación, en el alarde de sí propio, y hay que compadecerle por haber tenido que apelar a tales recursos para arrancar de sus endurecidos contemporáneos el óbolo de Belisario; pero el Lamartine de los años buenos, el Lamartine de las *Meditaciones* y de las divinas *Harmonías,* saca su mayor fuerza de no parecerse a Chateaubriand ni a Byron, de no presentarse como tipo excepcional ni como genio satánico y profundo, sino pura y sencillamente como hombre que ama, que padece, que cree, que espera. Ni la aventura de Graziella, ni la pasión de Elvira tienen en sí mismas nada de anormal y extraordinario, ni su amador se cree predestinado con ningún signo fatídico, ni reclama de sus lectores más que el interés y la compasión que pueden inspirar los vulgares dolores humanos. El aislamiento del alma que ha perdido su único bien en la tierra; los recuerdos de una noche de estío, cuyos éxtasis de amor se quiere hacer eternos; el crucifijo recogido de los labios de la amada expirante; las diáfanas noches de Ischia y la tibia claridad de la luna deslizándose hacia el cabo Miseno para perderse pálida en los triunfantes fuegos de la mañana, todo esto cantaba Lamartine y todo esto era

nuevo; ni antes ni después ha vuelto a ser cantado de este modo. Hay una decena de poesías de Lamartine que pueden desafiar impávidas todos los cambios de gusto; algunas, como *El Lago, El Crucifijo, El Canto de Amor, Ischia,* apenas necesitarían estar escritas ni impresas, puesto que no hay en Francia, ni en los países donde la lengua francesa es conocida y cultivada, espíritu delicado y soñador que no las tenga en la memoria. Lamartine dijo en cierta ocasión que tendría siempre de su parte a la juventud y a las mujeres, y hasta ahora la profecía no lleva camino de desmentirse, a despecho de todas las pedanterías de los naturalistas y de los poetas *de rima rica,* que convienen en odiar la poesía de Lamartine, aunque por diversas razones, que en el fondo se reducen a una sola. Lamartine es el restaurador de la poesía espiritualista, y ha sido en Francia (juntamente con Alfredo de Vigny, mucho menos accesible al vulgo de los lectores) el principal representante de ella. Todos los que han cifrado su mayor esfuerzo en materializar el pensamiento lírico, en precisar y acentuar brutalmente sus contornos, en quitarle la vaguedad, el pudor y el misterio, en deslumbrar la vista con colores chillones y ensordecer los oídos con insólitas discordancias; todos los que, borrando los límites de las artes, quieren empeñar a la palabra poética en una lucha estéril con el pincel y con el martillo del escultor; los que quieren palpar en la poesía la carne como se palpa

en el mármol, son y no pueden menos de ser enemigos natos de Lamartine así por sus cualidades como por sus defectos. Lamartine era platónico fervoroso; enamorado de la belleza espiritual y suprasensible; incapaz de ver en el mundo lo malo, lo discordante ni lo feo; alma tierna, elevada y contemplativa, dominada por el sentimiento de lo infinito, cuyo reflejo ve en todo lo creado, interpretando la naturaleza de un modo teosófico, como emblema o hieroglífico de un poder más alto. Aquella especie de misticismo semicristiano, semipanteísta, que en algunos espíritus solitarios de fines del siglo XVIII, como el *filósofo desconocido* Saint-Martin, se albergaba, encontró eco sonoro en los versos de Lamartine. Como el concepto de lo divino, aunque profundamente arraigado en él hasta constituir el fondo de su naturaleza moral, no era bastante determinado y preciso, y su concepto de la naturaleza no tenía más que un valor simbólico incapaz de ser fijado con exactitud, esta misma vaguedad e indecisión hubo de traducirse en su estilo, excesivamente fluido, sinuoso y ondulante, que acaricia con inefable suavidad el alma, pero sin penetrarla muy a fondo. Adviértese en el poeta ausencia de trabajo intelectual, todavía más que ausencia de trabajo técnico. Las ideas aparecen bañadas en cierta atmósfera láctea más bien que en una atmósfera luminosa. Los ojos no saben dónde detenerse en tan continua e inmaculada blancura. Hay demasiados cisnes, demasia-

das aguas transparentes, demasiados cielos azules, demasiada leche, demasiada plata y demasiada seda. Una naturaleza tan depurada, tan espiritualizada, acaba por perder todo valor propio y por interesar menos que la naturaleza real. Por eso, aun dando su justo valor a los admirables paisajes alpestres de *Jocelyn,* en que Lamartine se apartó algo de sus procedimientos habituales, creo que vale mucho más como poeta de sentimiento que como poeta descriptivo. No es verdaderamente grande más que en dos géneros: en la elegía amatoria y en el himno religioso, y todavía más en la elegía que en el himno. Con esto le basta y le sobra para ser tenido por una de las organizaciones poéticas más privilegiadas que han existido. Y aplicada a tales cantos, no parece muy hiperbólica aquella frase de Teófilo Gautier: "No es un poeta, es la poesía misma."

Tiene, sobre todo, la vena igual, la corriente plácida e irresistible, la elevación continua y sin esfuerzo, una cierta grandeza familiar y accesible a todos, y el don innato de hablar en verso como quien habla su propia lengua. Su misma negligencia, su misma verbosidad, se le perdonan fácilmente. No se encuentra todos los días un diamante como *El Lago;* pero aun en los momentos menos felices de Lamartine gusta ver correr su inspiración por un cauce tan ancho.

No necesitó separarse bruscamente de la tradición literaria del siglo XVIII. Fué román-

tico e innovador sin saberlo y casi sin quererlo. Hay en las *Meditaciones*, especialmente en las primeras, algunos trozos como el *de la Inmortalidad* ó el dedicado a lord Byron, que recuerdan todavía la manera razonadora del siglo anterior tal como la vemos en el *Ensayo sobre el hombre*, de Pope, o en los discursos y epístolas de Voltaire. Pronto desapareció este elemento prosaico; pero, en la factura de los versos, Lamartine conservó siempre mucho de los procedimientos llamados en Francia *clásicos*; y aun parte de los defectos de su estilo, la repetición de imágenes marchitas, la relativa pobreza de su vocabulario, los epítetos vagos, el abuso de términos abstractos y de rimas vulgares puede explicarse por el influjo de la literatura del Imperio, que propendía mucho a la facilidad amanerada. Lamartine, como todo gran poeta, acertó muy pronto con su estilo propio; pero supo hacer tan suave la transición, que los clásicos mismos le aceptaron con pocos reparos. Su métrica no es muy variada, porque huyó siempre de la invenvión de ritmos nuevos y aun de modificar los antiguos; hizo todavía mucho uso de las tiradas de versos alejandrinos; pero nunca encontró rebelde la estrofa, que es la verdadera forma lírica. En estrofas regulares están sus mejores poesías; las más sobrias, que no por eso dejan de ser las más espontáneas, porque en Lamartine, como en todos los poetas de su temperamento, la primera inspiración solía ser la más segura y afortunada.

Pero aunque la revolución que hizo en el arte no fuese tan ruidosa ni tan extensa como la de Víctor Hugo, fué, a no dudarlo, más intensa y más profunda. Renovó dos cosas más importantes que el vocabulario y que las formas métricas; volvió a abrir las dos mayores fuentes de poesía, selladas hacía más de un siglo: el amor humano y el amor divino. Volvió a levantar las aras de la increada belleza, que parecía proscrita del mundo, y pudo gloriarse de haber dado a su musa, "en vez de la lira convencional de siete cuerdas, las fibras mismas del corazón del hombre, tocadas y estremecidas por las innumerables vibraciones del alma y de la naturaleza":

...Je l'ai conduite au fond des solitudes
Comme un amant jaloux de sa chaste beauté:
J'ai gardé ses beaux pieds des atteintes trop rudes
Dont la terre eût blessé leur tendre nudité!
J'ai couronné son front d'étoiles immortelles,
J'ai parfumé mon cœur pour lui faire un séjour,
Et je n'ai rien laissé s'abriter sous ses ailes
Que la prière et que l'amour (1).

Tal era la casta musa de la elegía lamartiniana, que venía a enterrar para siempre las frías y secas lubricidades del siglo XVIII, la elegía erótica de Parny y de Bertin, y a revelar de nuevo al mundo el misterio del amor y el oculto e indestructible lazo entre el omnipotente *Eros* y el Dolor y la Muerte. Una pasión juvenil del autor, quizá no tan platóni-

(1) A Némesis.

ca como sus versos dan a entender, pero en suma, transfigurada e idealizada por el tránsito supremo, venía a añadir una hermana no menos etérea al coro inmortal en que están Beatriz y Laura. El ruido cadencioso de los remos que empujaban la barquilla del poeta en el lago Bourget parecía festejar el advenimiento de la nueva poesía, tan natural hoy para nosotros, que nos parece increíble que en tiempo alguno haya podido vivir el alma humana sin sus consuelos y sin el halago de su música divina:

O lac! rochers muets! grottes! fôret obscure!
Vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir!
Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,
Beau lac, et dans l'aspect de tes riants coteaux,
Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages,
Qui pendent sur tes eaux!
Qu'il soit dans le zéphyr qui frémit et qui passe,
Dans les bruits de tes bords par tes bords répetés,
Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta surface
De ses molles clartés!
Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
Tout dise: Ils ont aimé.

Aunque la primera expansión del sentimiento religioso parece haber coincidido en Lamartine con aquella profunda crisis de su vida que le inspiró sus mejores versos de amor, es lo cierto que en las *Meditaciones,* especialmente en las primeras, rara vez este sentimiento campea solo, sino que se mezcla o

con divagaciones filosóficas en que el poeta llega sólo a mediana altura, o con los recuerdos del amor profano acendrado y purificado por el arrepentimiento, por la resignación y por la muerte. La inspiración religiosa verdadera y directa sólo se mostró en las *Harmonías* (1830), y entonces con tal grandeza, con tal arranque, con tal plenitud y efusión, que sorprendieron a los mismos admiradores del poeta, descubriendo en su lira cuerdas ignoradas. No era ya la voz del sentimiento aislado, sino el eco poderoso y resonante de la oración universal. La barquilla del poeta se había aventurado en alta mar entre lo infinito de las aguas y lo infinito de los cielos: "*profundum, altitudo*", decía Sainte-Beuve. El libro era en su composición una especie de salterio ó manual de oraciones, cristiano por el sentimiento, aunque en las ideas no traspasase mucho los lindes del deísmo unitario. Pero aun moviéndose en región tan abstracta y desolada como la de un cristianismo sin misterios y reducido a la mínima cantidad posible de substancia dogmática, por timidez y recelo hacia la franca afirmación de lo sobrenatural, todavía el poeta lograba cierta intuición parcial de lo divino en la naturaleza y en la conciencia humana; y esta interpretación espiritualista del mundo, mezclada con ciertas concepciones platónicas, con vagos anhelos de un mundo mejor, con lecturas asiduas de la Biblia, con reminiscencias de la piedad doméstica, con el cristianis-

mo latente y *radical* que todo hombre moderno lleva en su alma aunque no le confiese con los labios, basta para explicar aquella súbita efervescencia de afectos, incompatible, sin duda, con la fe del siglo XVIII, con la de Nathan el Sabio o la del Vicario Saboyano, con la árida doctrina que aisla al Creador de la criatura suprimiendo el divino Mediador. Hay que añadir, como ventaja poética de Lamartine, que nadie está más lejos que él de una concepción mecánica del mundo análoga a la de los meros deístas, sino que, al revés, le supone viviente y animado en todos sus grados y formas de existencia, que vienen a ser como voces del coro inmenso que canta la gloria del Señor, a las cuales responde, "como torrente de las montañas, como viento de la aurora", la voz del poeta:

Mon âme a l'œil de l'aigle, et mes fortes pensées,
Au but de leurs désirs volant comme des traits,
Chaque fois que mon sein respire, plus pressées
Que les colombes des forêts,
Montent, montent toujours par d'autres remplacées,
Et ne redescendent jamais.

El poeta siente dentro de sí una fuerza desconocida, un verbo supremo incapaz de sujetarse a ningún ritmo ni de ser expresado por lengua mortal, ni por clarín de guerra, ni por arpa sagrada:

Il n'est pas de langage ou de rhytme mortel,
Ou de clairon de guerre ou de harpe d'autel,
Qui ne brisât cent fois le souffle de mon âme;
Tout se rompt à son choc et tout fond à sa flamme!

Il a, pour exhaler ses acords éclatants,
Aux verbes d'ici bas renoncé des longtemps
..................Il se parle à lui même
Dans la langue sans mots, dans le verbe suprème,
Qu'aucune main de chair n'aura jamais écrit,
Que l'âme parle à l'âme et l'esprit à l'esprit.
....

Hay en las *Harmonías,* y especialmente en la asombrosa composición titulada *Novissima Verba,* un raudal de elocuencia ardiente y profunda que nadie, desde la prosa de Pascal, había conseguido en Francia. Si las *Harmonías* no son tan populares como las *Meditaciones,* cúlpese a su misma elevación, que pocos espíritus pueden seguir sin fatiga; y, sobre todo, a la exuberancia de imágenes, al desbordamiento de poesía que corre allí sin cauce ni orillas. La acumulación de riquezas, o más bien el despilfarro de ellas, fué siempre defecto capital de Lamartine, tan pródigo en los versos como en la vida.

Este defecto se acentúa más y más en las obras posteriores a las *Harmonías.* Desde 1832 comienza el período de notoria y visible, pero todavía gloriosa, decadencia. Su *Viaje a Oriente,* colección de paisajes soñados más bien que descritos, en que quiso sin fortuna rivalizar con Chateaubriand precisamente en el género en que Chateaubriand es verdadero e indiscutible maestro; su *Historia de los Girondinos* (1847), especie de novela histórica muy brillante y animada, de la cual dijo Dumas, el padre, que era "historia levantada a la dignidad de la novela"; libro, en suma, de

propaganda y de combate, que por haber sido uno de los más leídos de nuestro siglo, extravió más que otro ninguno el criterio popular en lo tocante a la leyenda revolucionaria; son obras de valor artístico secundario y que la posteridad comienza a olvidar. El último relámpago del genio de Lamartine, casi lo último que todo hombre de buen gusto lee en la colección de sus obras (cuyas tres cuartas partes son hoy como si no existieran), es el poema de *Jocelyn*, publicado en 1836. Lamartine, como todos los poetas grandes y pequeños de este siglo, tuvo la ambición de levantar su monumento épico, una especie de poema cíclico que abarcase todo el desarrollo de la humanidad, con adivinaciones y vislumbres de la historia futura. El ejemplo de Goethe mal entendido; el *Fausto*, leído de prisa o leído a medias, explica muchos de estos abortos; pero la forma filosófico-historial que casi todos ellos afectan ha de atribuirse a la influencia de ciertos libros en prosa, como las *Ideas*, de Herder, que con apariencia de tratados científicos son verdaderos poemas, cuyo héroe es la Humanidad mirada como algo real y substantivo, y dotada de una conciencia histórica no menos positiva que la conciencia individual. A este *humanitarismo* transcendental vino a juntarse, si es que en parte no nació de él, el *humanitarismo* social de los sansimonianos y demás sectas reformadoras que desde 1830 a 1848 estuvieron en gran predicamento. Al espíritu sano de Lamartine repugnaban

las últimas consecuencias de estos sueños utópicos; pero no hay duda que en cierta medida participó de ellos y que contribuyó tanto como el que más a desencadenar las tempestades de Febrero, que luego quiso contener, y en parte contuvo heroicamente. De una fe cristiana sumamente vaga había ido pasando a una fe *humanitaria*, no mucho mejor deslindada y precisa, o más bien había mezclado de un modo extraño la una y la otra, aceptando del humanitarismo la parte más generosa, y conservando, en medio de innumerables extravíos, algunos puntos de la creencia tradicional. Esta mezcla de ideas se hubiera reflejado en su poema, que naturalmente no llegó a escribirse nunca, y cuyo asunto iba a ser (1) nada menos que "la metempsycosis del espíritu, las fases que el espíritu humano recorre para cumplir sus destinos perfectibles y llegar a sus fines por los caminos de la Providencia y mediante una serie de pruebas y expiaciones sobre la tierra". Esta historia del género humano iba a ser contada por un ángel caído y condenado a sucesivas encarnaciones en castigo de su amor a una mujer. Aparte de algunos fragmentos, no de grande importancia, tenemos sólo el primero y el último episodio de esta concepción, que unos llamarán gigantesca y otros monstruosa. Estos dos episodios constituyen por sí mismos

(1) Véase el segundo prefacio de *La Chute d'un ange.*

dos largos poemas enteramente aislados: *La caída de un ángel* y *Jocelyn.* El segundo precedió en su publicación al primero, no impreso hasta 1838, y es hoy el único que se lee.

Lejos de haber perdido nada con desligarse de una construcción quimérica y ruinosa, ostenta así mejor su propia y modesta belleza, y es en concepto de muchos el mejor, otros dicen el único, poema francés. Yo no afirmo tanto por la reverencia debida a algunos fragmentos de la *Leyenda de los siglos,* que pueden considerarse como poemas independientes, y ganarán mucho en ello. Pero *Jocelyn* es obra más completa y armoniosa, y aunque la negligencia de su ejecución (que es todavía mayor que la de los versos líricos) le impida rivalizar con la perfección acrisolada y la divina serenidad de *Hermann* y *Dorotea,* quedará siempre como uno de los tipos del *idilio épico,* género que no es enteramente moderno, puesto que sus orígenes se remontan hasta la misma *Odisea,* pero que es, sin duda, una de las formas más originales y simpáticas que el sentimiento poético ha tomado al renovarse en nuestro siglo. Todos los poemas de este género escritos después de *Jocelyn* participan más o menos de su influencia, sin exceptuar la *Mireya,* de Mistral, ni quizá la misma *Evangelina,* de Longfellow, a despecho de sus hexámetros clásicos, de sus cuadros de naturaleza americana y de la evidente y declarada imitación de Goethe. Consiste el secreto de esta poesía en levantar la vida vulgar y domésti-

ca, y especialmente la vida rústica, a un grado de representación poética tal que, confundiéndose con la intuición ideal de las fuerzas de la naturaleza y de la vida humana en lo que tiene de más radical y simple, nos lleve a una total visión poética del mundo, que es el gran triunfo de la epopeya.

Cuando apareció *Jocelyn* atribuyeron muchos al autor la prosaica intención de atacar el celibato eclesiástico. Defendióse bien de tal cargo, y el propósito puramente artístico de aquella sencilla historia de un cura de aldea (no muy ortodoxo a la verdad) resultó evidente. Tratábase de expresar la poesía de las almas humildes que viven en íntima familiaridad con los grandes aspectos de la naturaleza. Una psicología delicada y tierna, hija más de instinto y de adivinación que de arte, penetraba suavemente aun en las escenas de pasión, infundiendo al conjunto del poema cierta serenidad melancólica y resignada, algo semejante a la que domina en Wordsworth, el gran poeta *lakista,* con cuya manera, a un mismo tiempo elevada y familiar, tiene algunos puntos de contacto la de Lamartine, aunque siempre sea la de Wordsworth más artificiosa en su mismo prosaísmo y abandono. En el modo de interpretar el comercio del alma con la naturaleza (*communicatio mentis et rerum*) también la contemplación de Wordsworth resulta más desinteresada y fervorosa que la de Lamartine. Es cierto que parece menos grande y más local y minuciosa, pero deja impresión

más duradera, aunque deslumbre menos que el magnífico idilio del valle de las Aguilas, descrito en *Jocelyn.* Así y todo, ¡cuánta grandeza hay en aquella explosión genial y triunfadora de la primavera y del amor mientras ruge la tormenta revolucionaria del otro lado de las cumbres! Si Guillermo Humboldt hubiera alcanzado este poema, quizá hubiera visto en él, como vió en *Hermann y Dorotea,* "la conservación de la integridad moral del individuo en medio de la fatalidad social e histórica".

No insistiremos en las demás obras poéticas de Lamartine; Los *Recueillements Poétiques,* publicados en 1838, nada añaden a su gloria, aunque todavía contienen algunas composiciones bellísimas, por ejemplo: *el cántico sobre la muerte de la Duquesa de Broglie,* que puede compararse con las mejores páginas de las *Harmonías.* Aún pueden añadirse otras poesías sueltas de fecha posterior: *La Marsellesa de la Paz, La Viña y la Casa*... bastantes para probar que el genio poético de Lamartine se despertaba todavía a intervalos con el mismo arranque fácil y abundante de sus mejores días. Pero estos intervalos fueron siendo cada vez más largos, y sólo aquel pequeño número de devotos que acompañan a todo gran ingenio hasta su ocaso, llegó a enterarse de que Lamartine había compuesto versos después del larguísimo y fatigoso poema de *La Caída de un ángel,* que a casi todos pareció *la caída de un poeta.* En esta obra singular, que todavía

encierra versos admirables, parece que el numen del poeta quiso imponerle severo castigo por haber abandonado su propia manera acercándose a la de Víctor Hugo Sobre la leyenda verdaderamente poética de los amores de los ángeles con las hijas de los hombres (leyenda cuyos orígenes han de buscarse en el libro apócrifo de Henoch), habían construído Byron su misterio dramático *Heaven and Earth;* Thomas Moore, su brillante fantasmagoría *The Loves of the Angels;* Alfredo de Vigny, su delicado, aunque algo clorótico, poema *Eloa.* Lamartine, huyendo de encontrarse con ellos, compuso once mil versos de arqueología prehistórica, procurando hacerlos, no muelles ni blandamente halagadores, como eran de continuo los suyos, sino repujados, pintorescos, fulgurantes y truculentos, como convenía a la fantástica pintura de una humanidad antediluviana, que conocía los cañones y la dirección de los globos y vivía entre orgías lúbricas y sanguinarias.

A esta aberración de un gran poeta, extraviado en el camino que menos se prestaba al fácil desarrollo de sus facultades, siguieron más de cuarenta volúmenes en prosa, los cuales no tienen más disculpa que la honrada indigencia de sus últimos años. Comenzó por traducir en prosa su propia poesía para consuelo de los espíritus vulgares; y en las *Confidencias*, en las *Nuevas Confidencias*, en los episodios de *Rafael* y *Graziella*, en las notas, casi todas impertinentes, que añadió a las edi-

ciones de sus versos posteriores a 1849, fué cambiando en vil moneda de cobre el oro purísimo de su poesía, que de este modo y perdida ya la aureola de misterio que la circundaba y aquella especie de purificación que el verbo lírico imprime a los labios inflamados por donde pasa, llegó a ser un elemento maléfico, acariciando todo género de vanidades impotentes y de cavilaciones malsanas, que finalmente desacreditaron el idealismo romántico. Luego, sin erudición, sin crítica, sin disciplina científica ni estudios formales de ningún género, dióse a compilar innumerables historias de todos los países y de todos los tiempos, biografías de todos los hombres ilustres, *cursos familiares de literatura*, inmenso fárrago que todo el mundo ha olvidado y que vale menos que un volumen solo de un historiador de verdad como Agustín Thierry, de un crítico de verdad como Sainte-Beuve. Y, sin embargo, Lamartine no perdió nunca, ni el prestigio de la imaginación, ni el arte de contar de un modo algo nebuloso, pero interesante, ni la bondad de alma, ni la facilidad de entusiasmarse con las cosas bellas; pero le faltó siempre la virtud analítica, la segunda vista histórica, el don de salir de sí mismo y entrar en el pensamiento ajeno. Una potencia lírica tan grande como la suya no podía ser comprada a menos precio.

Lamartine, que tanta crítica improvisó en sus postreros años, había sido hasta entonces muy sobrio de preámbulos. Ni las primeras

ni las segundas *Meditaciones* llevaban en su primera edición una sola línea de prosa. Los prefacios que añadió después, y aun el trozo famoso *sobre los Destinos de la Poesía* (1834) (1) tienen más de confidencia biográfica que de doctrina. Fué romántico de sentimiento más bien que de sistema (2).

No así Alfredo de Vigny (1797-1863), en

---

(1) En este trozo, muy elocuente y muy espiritualista, pero demasiado vago, afirma Lamartine que la poesía futura será "la razón cantada", lo cual quiere decir que "será, sobre todo, íntima, personal, meditabunda y grave, no juego de ingenio ni capricho melodioso del pensamiento ligero y superficial, sino eco profundo, real, sincero de los más altos conceptos de la inteligencia y de las más misteriosas impresiones del alma; será, en una palabra, el hombre mismo, y no su imagen, el hombre sincero e íntegro". Esta nueva poesía no tendrá forma épica ni dramática, ni siquiera forma lírica en el antiguo sentido de la palabra. Lamartine da por moribundos todos estos géneros y dice que "la poesía del porvenir se irá espiritualizando cada vez más, hasta llegar a no tener por forma más que a sí propia", pero evidentemente se embrolla por odio á las determinaciones técnicas, puesto que la poesía que él describe será lírica ó no será nada.

Lamartine hizo, aunque con poca fortuna, alguna tentativa dramática. Ni su tragedia clásica de *Saúl,* imitada de Alfieri, ni su drama *Toussaint Louverture* se representaron; quizá esta impotencia dramática explique sus opiniones acerca del teatro.

(2) Juicios diversos sobre Lamartine pueden hallarse en Sainte-Beuve (*Portraits Littéraires,* tomo I, y *Causeries du Lundi,* tomo I); G. Planche (*Portraits Littéraires,* tomo I, y *Nouveaux Portraits Littéraires,* tomo I). V. de Laprade (*Le Sentiment de la Nature chez les Modernes*), E. Scherer (*Etu-*

quien la técnica importa tanto como el sentimiento, con ser éste tan delicado y tan hondo. Por la fecha de su aparición es el segundo de los líricos románticos, el primer cultivador de la novela histórica y el primer dramaturgo francamente shakespiriano. La primera colección de sus *Poemas Antiguos y Modernos* se publicó en 1822, dos años después de las *Primeras Meditaciones*, de Lamartine, y meses antes que el primer tomo de *Odas*, de Víctor Hugo, que en rigor pertenece todavía a la escuela clásica y a la poesía de colegio. Forzó las puertas del teatro francés un año antes de la representación de *Hernani*, haciendo aplaudir *Otelo*, fielmente traducido por vez primera. Su novela *Cinq-Mars*, la primera imitación de Walter-Scott salida de mano de artista francés, es de 1826, anterior, por consiguiente, en cinco años a *Nuestra Señora de París*. En casi todos los caminos tiene, por tanto, Vigny evidente prioridad cronológica; y si de lo más exterior se pasa a lo más íntimo de su poesía, aún resulta más claro el impulso original, que por no haberse manifestado de un modo brusco e intemperante, sino con

des sur la littérature contemporaine, tomos IV, V y IX), E. Faguet (*Etudes Littéraires sur le dix-neuvième siècle*), y el reciente y muy bien hecho, aunque quizá demasiado encomiástico, libro de Carlos de Pomairols (*Lamartine, Etude de morale et d'esthétique*. París, Hachette, 1889). Hoy Lamartine vuelve a estar en gran predicamento en Francia, lo mismo que Chateaubriand; pero conviene evitar los excesos de toda reacción.

inmaculada pureza de forma y con rara sutileza de pensamiento, no deslumbró a sus contemporáneos y tardó en ser entendido y apreciado aun por los jueces más expertos. El mismo poeta contribuía a esto, encerrándose sistemáticamente en su *torre de marfil*, lejos de las miradas del vulgo profano y complaciéndose en una especie de endiosamiento solitario, que en sus obras resultaba ideal y poético, pero que, a juzgar por las confidencias de su *Diario* (1) en mal hora publicado después de su muerte por indiscreción de un amigo, ocultaba un fondo incurable de misantropía, de soberbia impotente, de desesperación sombría, aunque en apariencia sosegada, y, por decirlo todo, de *nihilismo* moral. No ya Chateaubriand y Byron, sino el mismo Leopardi, resultan casi optimistas al lado suyo, porque ni el fantasma del amor, ni el de la gloria, ni el de la ciencia, ni el del arte, ni la visión de la naturaleza, ni el menor consuelo, ni el menor rayo de esperanza ultramundana interrumpen en él la soledad espantosa de un idealismo sin ideal, que se consume y devora a sí propio, recreándose en la amarga contemplación del universal dolor y "respondiendo con frío silencio al silencio eterno de la Divinidad".

Esta continua posición ultrapesimista de su espíritu está velada en sus obras por el arte

(1) *Journal d'un poète*, publicado por Luis de Ratisbonne, 1867.

más refinado, más culto y exquisito. Aristócrata de sangre, de educación y de gustos, es también el más aristocrático de los poetas de su escuela, el que más huyó de toda exageración y destemplanza. Parece que sin esfuerzo alguno se mantiene en las más altas esferas del pensamiento poético, en la región algo fría pero serena de los espíritus puros y de las formas intangibles. Es místico a su modo, con cierto misticismo ateo y desesperado, pero sin quejidos estridentes ni blasfemias líricas, sino con resignación acerba ante la fatalidad inexorable. Como poeta, nadie más lejos del abandono y de la verbosidad lamartiniana. Sus procedimientos de estilo son sabios, complicados y difíciles; sus obras son tan pocas, que caben en siete pequeños volúmenes; pero casi todas, así las en prosa como las poéticas, pueden pasar por modelos. Imitó en sus primeros tiempos el helenismo de Andrés Chenier (*La Dryada, Symetha*) (1), y conservó siempre mucho de la factura, a un tiempo revolucionaria y arcaica, de aquel gran reformador del verso francés. Pero en el sentimiento poético no procede Vigny de nadie más que de sí propio. Sus pastorales clásicas, sus primeras escenas bíblicas (*La hija de Jephté, La mujer adúltera, El Baño...*) pueden ser obras de estudio y de tanteo; pero sus poemas filosófi-

(1) Aunque estas poesías llevan en las ediciones de Alfredo de Vigny la fecha de 1815, Sainte-Beuve probó con buenas razones que no pueden ser anteriores a 1819.

cos *Moisés* (escrito en 1822), *Eloa* (1825), y todos los que se contienen en la colección póstuma de *Los Destinos* (donde quizá están sus composiciones más elocuentes y admirables, *La Cólera de Sansón, La muerte del lobo, El Monte de los Olivos*), no han salido de ninguna parte, sino de las entrañas mismas de su espíritu solitario y atormentado. Los pensamientos de estos poemas son siempre complicados y refinadísimos: *ideas poéticas* más bien que poéticas fantasías. *Moisés* expresa la tristeza solemne del que ha visto cara a cara a Dios y se encuentra como desterrado entre el resto de los humanos:

Oh seigneur! j'ai veçu puissant et solitaire:
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.

Para el poeta, Moisés es el emblema del genio, quizá de su propio genio, "*triste y solo en su gloria*". *Eloa,* la hermana de los ángeles, nacida de una lágrima del Redentor y arrastrada por un exceso de piedad a amar a Satanás mismo y a participar de su condenación, parece un trasunto de la antigua *Sophia* de los gnósticos, desterrada del *Pleroma* y decaída de su prístina excelencia al ponerse en contacto con el abismo de la materia. Pero ni en los gnósticos, ni en el poema de Klopstock, ni en ninguna parte, sino en su magnífica inteligencia poética, encontró Alfredo de Vigny el pensamiento de la lágrima de Cristo recogida en la urna de diamante de los serafines, para caer, como por su propio

peso, sobre la frente más culpada, sobre la frente de Satanás. Hasta en aquellas poesías en que más domina el sentimiento personal de amor o de odio, jamás se presenta sin una especie de vestidura simbólica que le transfigura y engrandece; así, en la *Cólera de Sansón* estallan con cierto furor solemne, que acrecienta su amargura, todos los rencores del amor burlado y escarnecido por la mujer, "niño enfermo y doce veces impuro". Así la viril y soberbia resignación estoica se personifica en el lobo que muere lamiendo sus propias heridas sin exhalar un quejido; así *la botella arrojada al mar* simboliza la incertidumbre y el enigma del destino humano, tal como le propone la negra filosofía del autor, que es de todos los románticos franceses el de inspiración más penetrante y *sugestiva*, el único poeta filósofo comparable con los de Alemania e Inglaterra. Sus defectos nacen de sus propias cualidades, de su perpetua tensión y concentración de espíritu, de su actitud seráfica no interrumpida, de aquel aspirar siempre a una pulcritud como de armiño. Cae, pues, con bastante frecuencia, aun siendo tan pocas sus obras, en el pecado de alambicamiento y sutileza, y rara vez se deja arrastrar francamente por la oleada del pensamiento poético. A singular audacia en las ideas junta cierta timidez de ejecución. Por eso, habiendo sido tan grande innovador, todavía no se le ha hecho justicia y ha sido sacrificado a otros que lo fueron con menos ori-

ginalidad, pero con más estrépito; por eso, habiendo sembrado los gérmenes de todas las manifestaciones del arte romántico, aun de las últimas, aun de las que hemos visto en nuestros propios días; habiendo sido, no solamente precursor de Alfredo de Musset en *Dolorida,* sino precursor del Víctor Hugo de la *Leyenda de los Siglos,* en los dos fragmentos de *El Cuerno* y de *La Nieve,* donde, por primera vez dentro de la escuela francesa, apareció sentida de un modo épico la Edad Media, y, finalmente, hasta precursor de la poesía filosófica de Sully Proudhomme en el libro de *Los Destinos,* todavía hay muchos que le cuentan entre los poetas del segundo orden y no acaban de darse cuenta del vigor muy positivo que se ocultaba bajo las apariencias de una sensibilidad tan delicada y enfermiza

Más leídas y mejor entendidas han sido sus obras novelescas y dramáticas. Comenzó por una larga novela en el género de Walter-Scott, pero con un defecto de perspectiva histórica de que aquel gran maestro supo librarse siempre y en el cual han caído la mayor parte de sus imitadores. En vez de tomar de la historia el cuadro general de una época y crear dentro de él la novela, se han dejado seducir por lo que la historia misma encierra ya de novelesca, y han creído que los grandes personajes y las grandes catástrofes que tanto interesan en sus páginas, interesarían todavía más en una obra de arte puro, tomadas como

objeto principal y directo, en vez de aparecer en lejanía y como episódicas. Tal sistema, que no es ciertamente el de *Waverley* ni el de *Ivanhoe,* es el de *Cinq-Mars,* y conduce, no a la novela histórica, sino a la *historia anovelada,* género distinto y por lo común menos poético que la historia verdadera. En vez de crear una nueva realidad artística, se desfigura y maltrata la realidad ya existente, y cuando el novelista, como en este caso sucedió a Alfredo de Vigny, mezcla el propósito artístico con algún otro que no lo es y añade a la historia su propia interpretación crítica, el arte gana poco y la historia queda doblemente calumniada. El pensamiento político de *Cinq-Mars* es profundo y quizá históricamente verdadero; todo el mundo empieza ya a convenir en que el cuchillo de Richelieu, abatiendo los últimos restos del poder feudal y de las libertades locales, fué el más inmediato antecedente de la obra revolucionaria y de la centralización niveladora, que Alfredo de Vigny maldice como liberal, como soldado, como aristócrata y como poeta. Pero esta misma prevención suya le hace injusto y sañudo con la memoria del Cardenal, y así como desconoce su grandeza histórica, se empeña, por el contrario, en hacer interesantes a conspiradores medianos, sólo dignos de compasión por lo trágico de su fin, y a ver escenas de heroísmo antiguo y caballeresco en miserables intrigas de palacio, dando con todo ello una impresión de los acontecimientos, no sólo fal-

sa, sino menos dramática y menos pintoresca que la que se deduce de las memorias y de los papeles del tiempo. Y es que en rigor Alfredo de Vigny carecía de segunda vista histórica y llevaba a todas partes el reflejo de su ideal un tanto quimérico, como es de ver hasta en las narraciones de *Stello,* y especialmente en las bellas escenas de la prisión de San Lázaro, contradichas hoy por todas las investigaciones relativas a Andrés Chenier.

Pero aunque *Cinq-Mars* sea, de todas las obras de Alfredo Vigny, la que más ha envejecido y la que con menos gusto se lee, no sólo por su intrínseca falsedad histórica, sino por estar llena de recursos melodramáticos, todavía es memorable, no sólo como primer ensayo de su género en Francia, sino por contener un famoso preámbulo con el título de *Reflexiones sobre la verdad en el arte;* verdadero manifiesto de estética romántica, que en menos de diez y seis páginas contiene más substancia que todos los prefacios de Víctor Hugo, incluso el del *Cronwell.* Después de distinguir cuidadosamente Alfredo de Vigny la *verdad artística* de la que él llama *verdad de los hechos,* y después de afirmar que en el espíritu humano coexisten con igual legitimidad el amor a lo verdadero y el amor a lo fabuloso, llega (adivinando en 1827 conceptos que sólo llegaron a ser populares después de la *Estética,* de Hegel) hasta la fórmula transcendental del idealismo, puesto que nos enseña que sólo *la verdad artística* es la que nos

revela el oculto encadenamiento y la lógica relación de los hechos, la única que conduce a la formación de grupos y series, haciéndonos ver cada hecho como parte de un todo orgánico. De donde infiere el ilustre heraldo del romanticismo, y con frase elocuente declara, que *la verdad artística,* alma de las artes, no es otra cosa que el conjunto ideal de las principales formas de la naturaleza, una especie de tinta luminosa que comprende sus más vivos colores, una manera de bálsamo, de elíxir o de quintaesencia, extraída de los jugos mejores de la realidad; una perfecta armonía de sus sonidos más melodiosos, una suma completa de todos sus valores. ¿Entendía con esto Alfredo de Vigny prescindir del estudio de la realidad, o más bien le daba como supuesto y condición obligada de todo arte digno de este nombre? ¿Quién dudará que este último era su pensamiento, cuando con tanto empeño recomienda al novelista y al autor dramático el estudio profundo de la verdad histórica de cada siglo, así en el conjunto como en los detalles? Pero la verdad particular de un hombre y de un tiempo quiere elevarlos a una potencia ideal y suprema que concentre todas sus fuerzas. ¿Qué es la historia en muchas de sus páginas, y no las menos bellas, sino una novela de que el pueblo es autor? Así se comprende, según la profunda observación de Alfredo de Vigny, que sean apócrifas casi todas las frases célebres, casi todas las anécdotas más elocuentes y representativas, sin que por

eso dejen de ser históricas en otro muy alto sentido, puesto que han brotado espontáneamente, con valor simbólico, con una verdad ideal muy superior a la autenticidad del hecho, que no es más que la crisálida que va tomando poco a poco las alas de la ficción. De este modo interpreta Alfredo de Vigny, sin citarla y quizá sin recordarla en el momento, aquella profunda sentencia de Aristoteles: "La poesía es cosa más grave y filosófica que la historia." Rara vez se había visto en Francia un trozo crítico de tanta savia como éste. "La idea lo es todo—decía Alfredo de Vigni—: el nombre propio no es más que el ejemplo y la prueba de la idea. Los seres fabulosos que el arte anima están dotados de tanta vida como los seres reales que reanima. Creemos en Otelo tanto como en Ricardo III. Lo único que se ha de pedir a la Musa es su propia *Verdad*, más bella que lo verdadero; ora congregue los rasgos de un carácter esparcidos en mil individuos y con ellos componga un tipo que sólo tendrá de imaginario el nombre; ora vaya a sorprender en su tumba y a tocar con su cadena galvánica a los muertos de quienes se saben grandes cosas y los fuerce a comenzar otra vez delante de nosotros el triste drama de la vida."

La doctrina es elevada y verdadera en el fondo; pero también se presta, y es su escollo, a que ingenios excesivamente apegados a su propio y solitario ideal quieran sustituir con sus quimeras y alucinaciones las sanas y

robustas realidades de la vida. Tal aconteció a Alfredo de Vigny en su sofística reivindicación de los derechos del poeta contra la sociedad; tesis que desarrolló con marcada fruición y en todas formas; primero, en las tres historietas de *Stello* (1832), libro tan elegante como enfermizo; luego, en su drama de *Chatterton* (1835), que hoy nos agrada más por los bellos rasgos de pasión y de carácter puestos en boca de Kitty Bell y del cuákero, que por la extravagante pedantería de su tétrico héroe, a quien arrastra al suicidio un pique de vanidad literaria, la más necia de todas las vanides, la que sólo en aquellos tiempos de exaltación romántica y fúnebre podía considerarse como un motivo dramático serio. Alfredo de Vigny se erigió, con toda la solemnidad de propagandista y apóstol, en vengador de todos los genios inéditos, de todos los suicidas literarios, pintándolos como víctimas de la injusticia de la sociedad que no va a buscarlos en sus tugurios, honrándolos, protegiéndolos y pensionándolos antes que sepa a ciencia cierta si son genios o no, como si el genio naciera con alguna marca reveladora en la frente antes de manifestarse por sus obras, las cuales tarde o temprano, pero infaliblemente, se imponen a la admiración general; y como si pudiera haber en ningún régimen social persona ni entidad dotada de infalible criterio estético y al mismo tiempo de fuerza bastante para imponérsele a todos sus conciudadanos y evitar así los funestos resultados

de la desesperación de los principiantes. Los ejemplos citados por Alfredo de Vigny, o no prueban nada o prueban lo contrario de lo que él pretende, puesto que el suplicio de Andrés Chenier nada tiene que ver con su condición de poeta, y aun la mayor parte de sus contemporáneos ignoraban que lo fuese. Y en cuanto a Chatterton, muy lejos estaba de ser genio ni aun ingenio de alto vuelo, puesto que su habilidad se limitaba a hacer ingeniosas falsificaciones del estilo de los antiguos poetas anglosajones, tarea ciertamente de orden muy inferior y que nos induce a creer que con su suicidio no perdió gran cosa la literatura inglesa; fuera de que es torcer de su curso natural la admiración que sólo debe recaer en las obras sinceras y sanas, y en los hombres verdaderamente grandes el emplearla en un extraviado literario, capaz de envenenarse porque se descubrieron sus fraudes de erudito o porque una Revista habló mal de sus versos.

No diremos que estas obras de Alfredo de Vigny contribuyeran muy eficazmente a desarrollar la triste manía del suicidio romántico; pero tampoco le creemos exento de toda culpa, y *Chatterton,* en su tiempo, hubo de ser lección peligrosa para muchos espíritus, sin que los consuelos del Doctor Negro fueran muy poderosos para conjurar tales nieblas, cada vez más espesas y maléficas. Pero ¡qué gracia tan primorosa de miniaturista del siglo XVIII la de las tres narraciones de *Stello,* cuyas figuritas de tan lindo amaneramiento parecen ta-

lladas en porcelana de Sèvres o de Sajonia! Y, por el contrario, en las tres historias de *Servidumbre y Grandeza Militar,* que es en prosa la obra maestra de Alfredo de Vigny, y una de las obras más envidiables de la literatura francesa de nuestro siglo, ¡de qué nobleza viril se reviste esa misma gracia, como si el autor, antiguo capitán de infantería, condenado a vegetar sin gloria ni premio en la vida monotona de guarnición, hubiera puesto lo mejor de su arte y lo más sano de su alma en esa pintura, a trechos heroica y aun sublime, de las obscuras abnegaciones de la vida del soldado y de los conflictos entre la razón y el honor!

Hemos dicho que Alfredo de Vigny ganó en el teatro francés la primera batalla romántica con su excelente arreglo de *Otelo,* representado en 24 de Octubre de 1829. Un año antes había hecho, en verso también, una refundición de *El Mercader de Venecia,* la cual no llegó a representarse. Más modesto o más desconfiado de sus fuerzas que otros innovadores, o quizá por un sentido de la poesía dramática más elevado que el que ellos tenían, quiso que la reforma del teatro, en vez de iniciarse de un modo tumultuoso y anárquico y con ensayos poco maduros, se hiciese bajo la bandera de Shakespeare. El terreno estaba preparado desde el año 27 por una compañía de cómicos ingleses (entre ellos el famoso Kean) que había representado en su propia lengua *Hamlet, Romeo y Julieta, Otelo, El Rey Lear,*

El Mercader de Venecia, Macbeth, Ricardo III y Coriolano. Carlos Magnin daba en *El Globo* cuenta de estas representaciones (1), sembrando de paso, aunque con cierta reserva, los principios esenciales de la poética romántica, y preparando discretamente al público para disfrutar de aquellas bellezas extrañas y nuevas. El éxito de tales representaciones, que muy pocos podían seguir fácilmente, fué muy vario y disputado. Hubo días de verdadero tumulto en que el público silbó a Shakespeare, entre los aullidos de los clásicos que le llamaban *ayudante del Duque de Wellington.* Otras veces se le oyó con respetuoso silencio, y en algunos pasos eternamente humanos y accesibles a todo espectador que comprenda medianamente la situación y las palabras, la admiración triunfó de todo y se impuso aun a los más prevenidos contra el arte exótico. Alfredo de Vigny creyó que era tiempo ya de dar un paso más y plantear resueltamente el problema dramático, que él formulaba en estos términos (2): "La escena francesa ¿se abrirá o no a una tragedia que en su concepción presente un cuadro amplio de la vida en vez del cuadro estrecho de una intriga; en su composición, caracteres y no *papeles,* escenas sosegadas y sin drama, mezcladas con escenas cómicas y trágicas; en su ejecución un estilo

(1) Vid. el segundo tomo de sus *Causeries et Méditations.*

(2) Carta á Lord ***, que precede á la traducción de *Otelo.*

familiar, cómico, trágico y a veces épico?" Una obra nueva y sujeta a controversia no podía resolver nada; la experiencia había de hacerse en una obra ya juzgada y consagrada por la admiración universal, y que el mismo teatro francés había aceptado antes en la forma mutilada y raquítica en que la presentó Ducis.

El nuevo *Otelo* agradó; pero Vigny tuvo que hacer esfuerzos de habilidad para que se le tolerasen sus audacias, entre las cuales era una de las mayores (y este solo dato basta para caracterizar el género de resistencia que tenían que vencer los poetas románticos) el haber llamado por su nombre el *mouchoir* o pañuelo de Desdémona que Ducis, en obsequio al estilo culto, había transformado en *diadema de brillantes* (1). El prefacio que Vigny puso a su traducción se recomienda, como todos los suyos, por el vigor concentrado de pensamiento y la mesura de tono, que se buscarían en vano en los manifiestos del gran poeta román-

---

(1) Tratándose de autores tan conocidos como aquellos de quienes hablamos en este tomo, huelgan las indicaciones bibliográficas. Nos valemos de la elegante colección Lemerre para todos los poetas que figuran en ella. Indicaremos algunos juicios sobre Alfredo de Vigny; es curioso comparar los dos de Sainte-Beuve (*Portraits Contemporains,* tomo II, y *Nouveaux Lundis,* tomo VI). Véanse, además, Magnin, *Causeries et Méditations,* tomo I; Montégut, *Nos Morts Contemporains,* primera serie; Faguet (*Etudes littéraires sur le dix-neuvième siècle*).

tico, de quien ahora, con el natural recelo de quedar muy inferiores al asunto, pasamos a discurrir brevemente, fijándonos en sus teorías y en su acción literaria mucho más que en sus obras, como cumple al propósito de la nuestra.

La mayor dificultad para estimar hoy rectamente tan gran personalidad poética como la de Víctor Hugo (1802-1885), nace, no sólo de la extraordinaria abundancia y variedad de su producción, que por sí sola y continuada hasta la extrema vejez en renovación incesante tiene algo de prodigio, sino de los elementos extraños al arte que en esta producción se mezclaron, haciéndola ser alternativamente admirada y vilipendiada por los partidos más hostiles entre sí y por las escuelas más diversas. Como las batallas que lidió el poeta (y no sólo con la espada del canto) están todavía muy próximas a nosotros, y el polvo del combate todavía nos ciega los ojos, y ni los entusiasmos ni los rencores han tenido tiempo de apaciguarse, los juicios de la crítica sobre Víctor Hugo fluctúan entre una admiración desenfrenada y ditirámbica (1) que, con ser grande en sus discípulos franceses, todavía resulta más enfática y risible en los de otras partes, y una reacción malévola y apasionada que con las infinitas pequeñeces morales del poeta le está levantando poco a poco un mo-

(1) Véase como prototipo de ella el libro de Paul de Saint-Victor.

numento de ignominia (1). Todo indica que la gloria literaria de Víctor Hugo ha de pasar todavía por muchas depuraciones y pruebas antes que resueltamente se le tenga por clásico. De donde puede inferirse una lección saludable para todos, y es que cierto género de popularidad profana y envilece la obra del poeta y deja en el mármol infinitas escorias; y que para el resultado definitivo, único en que el grande artista debe tener puestos los ojos, vale más una vida de educación humana como la de Goethe, que una vida de perpetuo motín y lucha como la de Víctor Hugo. Lo que más exalta en bien y en mal las pasiones de los contemporáneos suele ser lo más frío y muerto a los ojos de la posteridad. Procuraremos apartar de nuestro juicio todo lo que en las obras y en la acción de Víctor Hugo nos parece transitorio y momentáneo, para ver sólo al gran poeta, que es bajo ciertos aspectos el más grande que Francia ha producido. Se le puede amar, se le puede aborrecer, se le puede tasar más alto o más bajo; pero su grandeza está fuera de litigio: todo es inmenso en él, hasta los defectos y las infracciones de las leyes del gusto.

Pero tampoco hay que engañarse sobre el carácter de esta grandeza. No es la del poeta

(1) Véanse los muy ingeniosos, muy eruditos y muy divertidos libros del maligno y bien informado escritor legitimista Edmond Biré *Víctor Hugo avant 1830* y *Víctor Hugo après 1830*.

de las edades primitivas, ruda, heroica y semidivina por lo inconsciente; no es tampoco la perfección absoluta y soberana del poeta de las edades clásicas en que todos los elementos de una gran civilización se compenetran de un modo armónico; no es, finalmente, la grandeza desinteresada, serena, olímpica, pero algo triste y solitaria, del genio que, nacido en épocas tardías en que la ciencia y la conciencia están divididas y subdivididas hasta lo infinito, aspira, y en parte lo consigue, a reflejar en su mente por un esfuerzo de inspiración sabia y laboriosa toda la complexidad de la vida del espíritu. Víctor Hugo, pensador superficial, enamorado de antítesis y de fórmulas huecas, perpetuo y elocuente repetidor de todos los lugares comunes de los diversos partidos en que militó, y además productor incansable en un tiempo y en una nación en que toda literatura anda revuelta con un poco de charlatanismo y de industria, fué, con todo eso, una de las criaturas más extraordinarias que Dios ha enviado al mundo poético; pero su fuerza nació principalmente de su *retórica.* Víctor Hugo, *niño prodigioso,* poeta de certamen laureado a los quince años, era en el fondo el mismo hombre de la vejez, gran pontífice y apóstol de una retórica nueva, más brillante y deslumbradora que la antigua. Yo juzgaré siempre mal del discernimiento crítico de quien le tenga por un Shakespeare o por un Dante; pero en su género me parece, no sólo el primero, sino el único, un coloso

literario, la encarnación más asombrosa y potente de la *retórica* en el arte.

Pero como esta voz *retórica* se presta a tantos sentidos buenos y malos e incluye dentro de sí tantas cosas, conviene apurar más de cerca la cuestión, mostrando cómo este elemento radical del espíritu de Víctor Hugo se manifiesta en sus obras y les da la sola unidad que en ellas puede encontrarse. Porque Víctor Hugo pudo pasar del polo a la zona tórrida en sus simpatías políticas, en sus ideas religiosas, en sus convicciones sociales, en sus amistades y en sus odios; pero a una sola cosa fué constantemente fiel, quiero decir, a su retórica. Por eso el romanticismo francés, en lo mucho que tuvo de movimiento retórico, está completo en sus obras y tiene en ellas su evangelio; pero en lo que toca al sentimiento lírico, Lamartine, Alfredo de Musset y el mismo Vigny le aventajan, y sin ellos valdría esta evolución mucho menos de lo que vale. La que llamamos retórica de Víctor Hugo consiste, ante todo, en la adoración al procedimiento por el procedimiento mismo. Es gran poeta; pero es, ante todo, incomparable artífice de versos. Tiene colecciones enteras, como las *Baladas* y las *Orientales,* cuyo valor es puramente técnico, pero de una técnica magistral y prodigiosa. Téngase esto por un mérito o por una razón de inferioridad, es de todos los poetas de primer orden el que ha compuesto mayor número de versos que pueden admirarse con entera independencia de

sus asuntos. Su estética, muy rudimentaria e indecisa, unas veces aceptaba y otras combatía la fórmula de "*el arte por el arte*", inclinándose en la segunda mitad de su vida a sustituirla con todo género de propagandas revolucionarias y sociales; pero en sus versos la practicaba constantemente en su sentido primitivo y más estrecho; esto es, como idolatría del ritmo por el ritmo, del color por el color, de la factura por la factura. *Los Castigos* son, sin duda, un libro personal y agresivo, explosión de rencores implacables y muchas veces innobles; pero lo que aumenta la odiosidad de tal libro es que todas aquellas injurias han sido cinceladas con frialdad y reposo, como quien fabrica una ánfora panatenaica para llenarla luego con un brevaje hediondo. Obsérvese también que entre el inmenso número de sus víctimas no hay nadie peor tratado que sus críticos, el *enano ridículo* Planche, el *asno* Nisard, como si nada le exasperase más que las censuras gramaticales y de estilo. Víctor Hugo podía aborrecer mucho el Imperio (que él había contribuído como el que más a traer mediante su perpetua apoteosis napoleónica); pero todavía era más intenso su furor contra los retóricos de otras escuelas que no encontraban bien la suya. Aunque tuviese en grado supremo la odiosa fuerza de aborrecer y el triste poder del insulto, todavía eran más feroces y pertinaces en él que los odios políticos, los odios literarios.

Sólo con este fanatismo de la gramática y de

la métrica pudo cumplir Víctor Hugo su obra y ser el revolucionario por excelencia del verso francés y de la lengua poética. El alejandrino clásico, llevado a su perfección por los poetas del siglo de Luis XIV, no podía sobrevivir a la concepción trágica a que sirvió de noble y acompasado instrumento. Aquel arte fino y delicado de moralistas y psicólogos había desaparecido con el medio social único en que podía desarrollarse; y sólo de un modo artificial y como por rutinaria disciplina, se conservaba en manos de impotentes versificadores académicos, lo más exterior de él, una forma vacía de todo contenido, cada vez más abstracta, más monotona y más cargada de perífrasis. Las dos terceras partes del opulento vocabulario del siglo XVI estaban proscritas por vulgares o malsonantes o por duras y anticuadas; la obra de Malherbe y de Vaugelas había llegado a sus extremas consecuencias, dejando la lengua en los huesos; las generosas audacias de Ronsard y de su pléyade pasaban por una jerga bárbara, pedantesca e informe; Rabelais, por escritor brutal, propio sólo para ser leído en las tabernas. Las palabras usadas en poesía debían tener el mayor grado de generalidad posible y no hablar a los ojos, sino al entendimiento. En vez de una lengua de imágenes se empleaba una lengua de abstracciones. Todavía las primeras *Meditaciones* de Lamartine se resienten de este falso gusto, aunque la plenitud del sentimiento apenas deja reparar en la pobreza de la ex-

presión. La sintaxis yacía sometida también a durísima servidumbre: Voltaire había descubierto infinitos solecismos en el gran Corneille, y las sentencias de su *Comentario* hacían fuerza de ley. La misma intolerancia y el mismo servilismo reinaban en la parte métrica. De las muy variadas estrofas usadas por los poetas de la pléyade, sólo quedaban en pie las pocas que había usado Malherbe, y después de él Juan Bautista Rousseau. La pobreza del Diccionario poético tenía que reflejarse en la pobreza de las rimas, que eran casi siempre vulgares y obligadas; y en la abundancia de ripios, llamados por los franceses *chévilles*, aparte de aquellas rimas inexactas que lo son para la vista y no para el oído, y a las cuales se prestan tanto los sonidos obscuros de esa lengua. Era ley inflexible la cesura del alejandrino después de la sexta sílaba (para nosotros séptima); disposición simétrica que parece inventada para favorecer el amaneramiento de la declamación teatral, cuyos inconvenientes sólo Racine pudo vencer con su arte exquisito. No era menos rígida la ley de la cesura final, que exigía siempre una pausa de sentido al fin del verso, con absoluta prohibición de remontarse sobre el siguiente, a lo cual llamaban *enjambement*.

Era imposible que la escuela romántica, mensajera de un ideal poético nuevo, pudiera vivir con tales trabas, que por un lado limitaban y aun reducían a nada el poder de la expresión pintoresca, gracias al abuso cada vez

más ridículo de las perífrasis y a la manía de no llamar las cosas por su nombre; y de otra parte imponían al verso lírico y trágico una forma invariable, que si pudo bastar para la expresión de ciertos estados de sentimiento muy definidos y muy elementales, era ineficaz para traducir la varia y confusa agitación de las pasiones en el alma moderna, removida hasta en sus más tenebrosas profundidades y llena de inquietos anhelos, de nunca vistas rebeldías, de contradicciones y discordancias que buscaban y habían de encontrar adecuada manifestación en las discordancias del ritmo.

Imponíase, pues, la necesidad de la reforma, y aun puede decirse que en la prosa el mismo Diderot la había iniciado en pleno siglo XVIII, con la suya tan robusta y sanguínea, aunque brutal y fangosa a trechos. Luego vino Chateaubriand con las maravillas de su estilo pintoresco, que contrastaba de modo singular con las descripciones de los poetas del Imperio, los cuales todavía continuaban llamando al gallo "el intrépido y enamorado campeón, que tiene el corral por límite de sus empresas" (1). Evidentemente tal prosa y tal poesía no podían existir juntas. La aparición de Lamartine aceleró la emancipación de la lengua poética, pero no la del ritmo; porque aquel gran poeta, dotado de un instinto musical casi infalible, encontró sin reflexión ni estudio el molde

(1) Pelisier, *Le Mouvement Littéraire au XIXe siècle*, pág. 110.

adecuado para su inspiración y no pudo comunicar a nadie el secreto. La extraña ironía que con frecuencia parece dirigir las cosas humanas quiso que el primer libro romántico en cuanto al ritmo fuese precisamente el libro más profundamente clásico que los franceses tienen en su lengua: las *Poesías*, de Andrés Chenier, publicadas por De Latouche en 1819. La nueva escuela, incierta todavía respecto de su camino, encontró lo que buscaba: un gran poeta cuyo nombre inscribir en su bandera. No tenía más relación con los románticos que ser independiente del arte de su tiempo y aun del arte tradicional francés, pero esto bastaba. Aquel neopagano había inventado o resucitado una forma de verso que no era el verso de Racine, un alejandrino de cesura móvil, de ritmo vario, un verso libre e inmenso, que constituía por sí una entidad como el hexámetro o el pentámetro clásico, y que no era ya la suma obligada de dos heptasílabos unidos. Era el verso que Víctor Hugo necesitaba, pero que no sabemos si por sí solo hubiera encontrado. Pero Andrés Chenier no bastaba; era preciso restaurar la estrofa lírica que yacía olvidada en los poetas del Renacimiento, clásicos también y discípulos de Italia y de los griegos. Sainte-Beuve fué a buscarla allí como crítico y como poeta, y Víctor Hugo la hizo desplegar en seguida sus inmensas alas. De este modo, y continuando la misma ironía, el arte romántico, medioeval, espiritualista y neocristiano, venía a descender, nada menos

que por dos líneas, de un arte mucho más francamente clásico que el arte de Academia que venía a sustituir y derribar.

Víctor Hugo describe (enfáticamente, según su costumbre, y ahuecando demasiado la voz) en una poesía de las *Contemplaciones* (1) esta revolución literaria suya, atribuyéndose, por supuesto, todo el mérito y responsabilidad de ella:

...Je suis ce monstre énorme,
Je suis le démagogue horrible et débordé...
. . . .
La poésie était la monarchie: un mot
Etait un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud;
. . . .
La langue était l'Etat avant Quatrevingt-neuf:
Les mots bien ou mal nés, vivaient parqués en castes;
Les uns nobles, hantant les Phèdres, les Jocastes,
Les Méropes, ayant le décorum pour loi,
Et montant à Versailles aux carroses du roi;
Les autres, tas de gueux, drôles patibulaires,
Habitant les patois; quelques-uns aux galères
Dans l'argot; dévoués à tous les genres bas,
Déchirés en haillons, dans les halles; sans bas,
Sans perruque; créés pour la prose de la farce;
Populace du style...
Vilains, rustres, croquants que Vaugelas leur chef
Dans le bagne Lexique avait marqué d'une *F;*
N'exprimant que la vie abjecte et familière,
Vils, dégradés, flétris, bourgeois, bons pour Molière.
Racine regardait ces marauds de travers.
. . . .
Alors, brigand je vins; je m'écriai: "Pourquoi
Ceux-ci toujours devant, ceux-là toujours derrière?"
Et sur l'Académie, aïeule et douairière,
Cachant sous ses jupons les tropes affarés (2),

---

(1) *Réponse à un acte d'accusation,* 1834.

(2) Víctor Hugo no era todavía académico en 1834.

Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,
Je fis souffler un vent révolutionnaire.
Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
Plus de mot sénateur plus de mot roturier!
Je fis une tempête au fond de l'encrier,
Et je mêlai, parmi les ombres débordées
Au peuple noir des mots l'essaim blanc des idées,
Et je dis: "Pas de mots où l'idée au vol pur
Ne puisse se poser, tout humide d'azur

....
........Je montai sur la borne Aristote,
Et déclarai les mots égaux, libres, majeurs.

....
Je bondis hors du cercle, et brisai le compas.
Je nommai le cochon par son nom; pourquoi pas?

....
J'otai du cou du chien stupéfait son collier
D'épithètes: dans l'herbe, à l'ombre du hallier,
Je fis fraterniser la vache et la génisse.
Alors, l'ode, embrassant Rabelais, s'énivra;
Sur le sommet du Pinde on dansait *Ça ira;*
L'emphase frisonna dans sa fraise espagnole...

....
On entendit un roi dire: "*Quelle heure est-il?*"
Je massacrai l'albâtre, et la neige, et l'ivoire;
Je retirai le jais de la prunelle noire,
Et j'osai dire au bras "*sois blanc*", tout simplement

....
Boileau grinça des dents: je lui dis: "Ci devant
Silence!" et je criai dans la foudre et le vent:
"Guerre à la rhétorique, et paix à la syntaxe."
Et tout Quatrevingt-treize éclata. Sur leur axe
On vit trembler l'athos, l'ithos et le pathos

....
J'ai pris et démoli la Bastille des rimes;
J'ai fait plus: j'ai brisé tous les carcans de fer
Qui liaient le mot peuple, et tiré de l'enfer
Tous les vieux mots damnés, légions sépulcrales;
J'ai de la périphrase écrasé les spirales
Et mêlé, confondu, nivelé sous le ciel
L'alphabet, sombre tour qui naquit de Babel;

Et je n'ignorais pas que la main corroucée
Qui délivre le mot, délivre la pensée.

. . . .

Nous faisons basculer la balance hémistiche.
C'est vrai, maudissez-nous. Le vers, qui sur son front
Jadis portait toujours douze plumes en rond,
Et sans cesse sautait sur la double raquette
Qu'on nomme prosodie et qu'on nomme étiquette,
Rompt désormais la règle, et trompe le ciseau,
Et s'échappe, volant qui se change en oiseau,
De la cage césure, et fuit vers la ravine,
Et vole dans les cieux, alouette divine.

. . . .

Esta cita, aunque prolija, ha sido necesaria, porque en medio de cierta hipérbole algo bufonesca (gran prueba de que no basta gritar "guerra a la retórica", cuando se la tiene metida dentro de los huesos), compendia en poco espacio lo que Víctor Hugo pensaba de sus propias innovaciones técnicas, que, como se ve, consistieron principalmente: 1.º, en haber dado carta de naturaleza a todo género de palabras, no inventando neologismos absurdos (que son la originalidad de los escritores impotentes), sino restaurando las voces de la lengua popular excluídas del estilo noble, y poniendo en circulación gran parte de la riqueza que en los libros de la edad anteclásica, especialmente en los del siglo XVI, yacía escondida. En esta parte también los románticos habían sido precedidos por la prosa erudita y arcaica de Pablo Luis Courier, a quien ninguno de ellos igualó en conocimiento de la lengua antigua; 2.º, en haber democratizado la expresión poética, restaurando los tér-

minos concretos, únicos que dan la intuición directa de las cosas, y aboliendo las perífrasis; 3.º, en haber dislocado el alejandrino, movilizando las cesuras y creando en rigor un verso nuevo, cuyo tipo ha de estudiarse en la *Leyenda de los siglos,* llamada por Teodoro de Banville "la Biblia de todo versificador francés"; 4.º, en haber enriquecido prodigiosamente la rima, por necesaria consecuencia del enriquecimiento del vocabulario, dándola, además, soberana importancia y buscando con encarnizamiento las más raras y difíciles, lo cual le hizo caer muchas veces en extravagantes pedanterías y también en *calembours* o juegos de palabras; 5.º, en haber restaurado, aunque con prudencia y moderación, los ritmos líricos de Ronsard, sin inventar por su parte otros nuevos, salvo cierta estrofa de doce versos. Suprimo otros pormenores que sólo tienen interés dentro de la lengua francesa y que pueden estudiarse en cualquiera Poética romántica, especialmente en la de Banville.

Pasada la embriaguez del primer tiempo, se han discutido mucho las ventajas de esta innovación métrica. Es cierto que el maestro mismo y sobre todo los discípulos, la comprometieron bastante con intemperancias de ejecución y con extraños consejos doctrinales, como el que Banville da a su discípulo, de leer, en vez de los llamados *modelos,* gran número de diccionarios, enciclopedias, libros de artes y oficios, catálogos de librerías y ca-

tálogos de ventas, para llenarse la memoria de nombres propios más o menos exóticos y de palabras inusitadas con que enriquecer sus rimas. Estos y otros pueriles extremos han puesto de mal humor a algunos críticos contra el verso *romántico,* y Guyau, en sus *Problemas de Estética Contemporánea,* llega a negar que tal verso sea una novedad ni que se distinga substancialmente del alejandrino clásico, cuestión que sólo a los franceses interesa y que sólo ellos pueden resolver. Pero en lo que toca al carácter general de la versificación de Víctor Hugo, tiene Guyau razón que le sobra cuando dice que "necesita el poeta todo su genio para hacerse perdonar su habilidad, y todo el poder de su arte para compensar los artificios en que se complace". "Se le puede admirar sin tasa—añade—; pero hay algo superior todavía a la admiración: la emoción; y ésta no la produce Víctor Hugo sino cuando se olvida de que es el mágico de la rima." Por el contrario, Lamartine y Alfredo de Musset, imperfectísimos versificadores, llegan mucho más seguramente al alma humana, aunque los desdeñen los llamados *parnasianos,* los hombres del oficio. No hay duda, sin embargo, que la innovación retórica hecha por Víctor Hugo fué asombrosa. "Gracias a él—dice Banville—tenemos más palabras que estrellas hay en el cielo."

Pero aunque Víctor Hugo sea en primer término un extraordinario artífice de versos, el mayor escritor en verso que Francia ha

concocido, es también un extraordinario poeta, y lo es, aunque con desigual mérito, en los tres grandes géneros, lírico, épico y dramático, y aun en todas las formas y variedades de ellos. Sus admiradores han forzado aquí, como en todo, la nota de la alabanza, hasta querer convertirle en el poeta único, en el *poeta* por excelencia. No lo es, ciertamente, ni en su siglo ni en su país; pero es de todos los líricos de nuestro tiempo el más bizarro, pródigo y magnífico, el más caudaloso de dicción, el más espléndido de color, el de más arrogancia, plenitud y número, el de más ingeniosa variedad de formas, el de inspiración más amarga y mordaz en la sátira, el de voz más vibrante en la oda heroica, *tanquam aes tinniens*. Tiene en mayor grado que nadie el don de lo plástico, rara vez concedido a los líricos, y la acción deslumbradora e inmediata sobre los sentidos. Por lo mismo que domina en él la poesía de lo exterior, es, no solamente variado, sino fecundísimo e inagotable de temas, de formas y de recursos, como si hubiera querido reflejar en su poesía todas las pompas del universo visible. Ve con suma distinción y con potente relieve los objetos; pero su *imaginación retórica* le lleva a interpretarlos de un modo desmesurado y sofístico. Fatiga en él la monotonía de la grandeza, la luz abrasadora de medicdía derramada por igual y de plano sobre todos los objetos. Cuando se ha leído por mucho tiempo en sus versos, el ánimo apetece como descanso la suave languidez

de Lamartine o la intimidad penetrante y sincera de Alfredo de Musset.

Pero los dones propios de Víctor Hugo son admirables. Es, ante todo (cosa muy rara en la literatura moderna), un poeta sano, de temperamento robusto y atlético, en quien la enfermedad del siglo apenas hizo mella. Su poesía ha salido más veces de la cabeza que del corazón; pero nunca de los nervios insurreccionados. Vivió ochenta y seis años y trabajó metódicamente hasta el último día con una fuerza poderosa y disciplinada que por sí sola es un milagro casi tan grande como el genio. En medio de poetas de voluntad flaca y enervados por la cavilación dolorosa, él conservó intacta la rigidez de su fibra, y apareció hasta el fin como el Cíclope que en su antro ahumado forja el rayo de las batallas. Aquel mismo poder brutal de sensación que hay en su estilo es indicio evidente de salud y de fuerza. Todos los estrépitos del mundo resuenan en su poesía; pero ninguno vence ni anonada su espíritu. Un tropel de imágenes le asedia; pero él las ordena como rebaño dócil y van pasando unas tras otras cada vez más desmesuradas y gigantescas. El martillo de Víctor Hugo es el más formidable que ha caído nunca sobre el yunque de la retórica.

Repetimos esta palabra, porque ella sola traduce exactamente nuestro pensamiento, y ella sola da la clave del ingenio de Víctor Hugo con todas sus asombrosas cualidades y sus defectos. Más que la sinceridad de la emoción,

más que la intensidad del sentimiento, lo que persigue la Retórica es la intensidad y la plenitud del efecto. Por eso la imaginación de Víctor Hugo aspira constantemente y con una especie de esfuerzo titánico, no a lo verdadero, sino a lo grandioso, levantando montañas de metáforas para escalar el cielo. Nadie le tenga por un genio desbordado; sabe muy bien lo que hace, tiene pleno dominio de sí y conciencia de su fuerza. Si usa y abusa de los procedimientos de repetición y de acumulación, es porque son la forma oratoria por excelencia; si se complace en el fácil juego de las antítesis, lo mismo hacían aquellos poetas y retóricos españoles de la decadencia romana, Séneca y Lucano, con quienes él tiene tan singulares puntos de semejanza.

Y al mismo tiempo obsérvese cómo esta genialidad suya le lleva constantemente a la disertación moral, a la expresión elocuentísima de conceptos generales y de lugares comunes, a la divagación filosófica superficial, creyéndose cándidamente "antorcha de la humanidad", cuando no pasaba de ser eco sonoro y elocuente de lo que se pensaba en torno suyo. Teniendo muy pocas ideas propias, ha removido casi todas las de su siglo, y, sin llegar nunca al fondo, parece que las hace suyas por la sola potencia de su estilo. Tan insigne artífice se mostró cuando era el poeta de la Restauración monárquica y católica, como cuando era el poeta de la izquierda socialista. Pero un instrumento que se presta con igual per-

fección a tan contrarios sones, ¿no indica en el poeta cierta deficiencia de vida espiritual propia? Hay líricos que se han puesto enteros en una composición sola; quien la conoce no los conocerá en su totalidad como artistas, pero sí como hombres. El alma de Lamartine está en *Le Lac;* la de Alfredo de Musset, en el *Souvenir*, o en la *Noche de Diciembre*. ¿Cuál es en el inmenso tesoro poético de Víctor Hugo la pieza que puede tomarse como *representativa* de su lirismo?

Y es que en Víctor Hugo nunca hubo sentimiento predominante, ni siquiera sentimiento muy enérgico, fuera del odio que inspiró las sátiras de su destierro. Su energía, que la tuvo inmensa, se consumió toda en la ruda y triunfante labor del estilo. En la expresión del amor cede a muchos, y, por caso raro, quizá único, no hay que buscar esta cuerda en los versos de su juventud, sino en los de su edad madura, y aun en los de su primera senectud, por los cuales malignamente se le llamó *Títiro sexagenario*. Las primeras colecciones de Víctor Hugo apenas contienen más que poesías históricas, políticas o descriptivas (1); la poesía erótica comienza a aparecer, y no con mucha originalidad ni con carácter muy personal, en los *Cantos del Crepúsculo*, y, en rigor, no puede decirse que sea el verdadero

(1) Los versos amorosos del quinto libro de las *Odas* son demasiado infantiles para tomados en cuenta.

tema de las *Canciones de las calles y de los bosques* (1865), colección de lo menos romántico y lamartiniano que puede darse, poesía francamente sensual y epicúrea, pero en la cual el mismo Luis Veuillot, encarnizado enemigo personal y político del poeta, admiraba "la carne viva, firme y palpitante, el vigor de los músculos y el calor de la sangre". Hay que admirar otra cosa, y es la sinceridad, muy rara en Víctor Hugo. Esta condición hace que siendo mediano como poeta de la ternura romántica, resulte verdadero maestro en la expansión de cierta alegría un poco grosera, que no ha de confundirse con la sensualidad fría y prosaica de algunas canciones de Beranger, porque el poderoso sentimiento de la vida de la naturaleza ennoblece y realza en Víctor Hugo hasta la pintura del amor físico.

Si Víctor Hugo no tiene nada de poeta elegíaco-amoroso, tampoco tiene mucho de poeta místico, en el sentido en que lo es, por ejemplo, Lamartine en sus *Harmonías*. Víctor Hugo era deísta como Lamartine; pero nunca tuvo en alto grado la íntima emoción religiosa. El catolicismo político o meramente estético de su juventud y el vago humanitarismo de su vejez nada prueban. En el fondo persistió siempre el espíritu volteriano de su madre, que le educó en la prosaica filosofía de la clase media francesa. Luego quiso creer, en parte por imaginación de poeta enamorado del prestigio de la tradición, en parte por afectos de caridad y de familia, que eran en él los

más verdaderos y los más intensos. La parte más substancialmente cristiana de la poesía de Víctor Hugo se confunde e identifica con su poesía doméstica; así la *Prière pour tous,* la *Aumône* y la misma *Mansarde;* así también la bellísima, la conmovedora serie o libro de las *Contemplaciones,* que lleva por título *Pauca meae.* Pocas veces fué Víctor Hugo poeta de la fe, aun de la fe espiritualista e indecisa; pero fué muchísimas veces poeta de la caridad, y por este lado es poeta cristiano, y hay odas suyas que pueden pasar por buenas acciones y que quizá hayan desarmado algo el rigor de la divina justicia.

Hay una cierta región de la poesía lírica en la cual Víctor Hugo puede decirse creador y absoluto monarca, si bien la novedad del género y lo simpático del asunto le llevaron a abusar de él más que de ningún otro hasta caer en lo pueril, en lo amanerado y en lo falso. Me refiero a la poesía doméstica, y especialmente a la que pudiéramos llamar poesía de la infancia. Víctor Hugo no era hombre de sensibilidad muy profunda y exquisita, ni había experimentado aquellos grandes dolores, reales o ficticios, de que alardeaban los poetas románticos como de una especie de distinción aristocrática; pero tenía corazón sano y honrado, sentía la poesía de la familia sin grandes refinamientos y con el sentimiento primitivo de un hombre del pueblo, amaba entrañablemente a los niños y los ha cantado de mil modos. Pero hay que distinguir entre aque-

llas poesías suyas, inspiradas realmente poi su dolor de padre, las cuales no han sido ni serán nunca sobrepujadas (véase, por ejemplo, en *Las Contemplaciones* la titulada *En Villequier*, etc.), y las que compuso luego, formando coleccciones enteras en que interviene ya la industria literaria (que tantas cosas estropea entre los franceses), como aquel famoso *Arte de ser Abuelo,* donde la afectación de candor y de ternura doméstica, que es la más intolerable de todas las afectaciones, empieza desde la portada.

Además de haber introducido al niño en la vida del arte, Víctor Hugo rehabilitó en él a los pobres, a los desvalidos, a los miserables; y cualquiera que sea la levadura socialista que en todo esto se ha mezclado, y por más que a veces haya ulcerado y envenenado las mismas llagas que pretendía curar, brota del conjunto una piedad inmensa, y, por consiguiente, una gran poesía, de género nuevo, que bien podemos llamar poesía social.

Como poeta descriptivo, como pintor de la naturaleza externa, Víctor Hugo tiene sobre Chateaubriand la ventaja del ritmo, sobre Lamartine la ventaja del dibujo firme y preciso, y de la profusión deslumbradora del color Es cierto que la plena posesión de esta última cualidad le llevó a la idolatría del color por el color mismo, y a sacrificar muchas veces el alma del paisaje, lo más íntimo y esencial de él, lo que constituye su unidad y le hace inteligible para el espíritu. Por el contrario, lo que

domina en la naturaleza interpretada por Víctor Hugo es el hervor de la existencia, la fecundación vigorosa y omniparente, el misterio multiforme del Gran Pan. De aquí ha resultado una especie de poesía naturalista de nuevo cuño, monstruosa y gigantesca, cuyo tipo es *El Sátiro* de la *Leyenda de los siglos.*

Estas mismas asombrosas cualidades suyas, de visión y evocación de imágenes, que parecen enjambres de espíritus todavía más ardientes que luminosos, las aplica a la interpretación de la realidad histórica, no en su fondo moral, sino en sus accesorios pintorescos. Por eso en *Nuestra Señora de París* (como han notado muchos críticos), la catedral es realmente el protagonista, y más que el conflicto humano vale la epopeya de la piedra. La misma inferioridad dramática de Víctor Hugo, la falsedad intrínseca de su teatro, procede de que la observación psicológica es en él tan rudimentaria como enérgica y potente la aprensión del color local verdadero o falso. Concibe el drama y la historia como una serie de frescos inmensos, henchidos de tumultos populares, pomposas cabalgatas, batallas formidables, crímenes y suplicios pintorescos y truculentos.

La manifestación épica fué, sin duda, la más alta y característica de su genio. Otros son más líricos que él: ninguno de los modernos es tan épico, dentro de las condiciones en que hoy es posible la epopeya. Pero antes de llegar á la forma libre que alcanza en la *Leyen-*

da de los Siglos, hay que ver cómo Víctor Hugo fué marchando hacia ella por los dos caminos paralelos de la lírica y del drama, y cómo al compás de su producción fueron definiéndose sus teorías literarias.

Punto importante es siempre el de la educación del artista. La de Víctor Hugo nos interesa todavía más, puesto que con razón o sin ella se preció siempre de medio español, y sus discípulos lo han repetido con toda seguridad y confianza. Según Pablo de Saint-Víctor, "Víctor Hugo es en poesía *un grande de España de primera clase*: España es su verdadera patria dramática como fué la de Corneille: en las actitudes de su estilo se ven los pliegues *de la capa de los héroes del Romancero* (sic). Víctor Hugo, cuando habla de las cosas de España, está como un rey en su reino ó un gran señor en su feudo". Mucho tiempo antes había dicho Teófilo Gautier (1) que "Víctor Hugo era un nuevo Corneille, no menos arrogante y castellano que el antiguo". El mismo Víctor Hugo se complacía en alimentar esta ilusión, ya llenando sus primeras obras (como *Bug-Jargal* y las *Orientales*) de epígrafes en castellano; ya escogiendo para dos de sus dramas, entre ellos el más capital y ruidoso, personajes españoles; ya dando por consigna a la legión sagrada de poetas y artistas que iban a lidiar la batalla de *Hernani* la palabra *Hierro;* ya afirmando en el preámbulo

(1) *Histoire du Romantisme,* pág. 104.

del mismo drama, que sólo en el *Romancero General* se encontraría su clave.

Una crítica docta é ingeniosa (1) ha reducido a sus verdaderos límites las pretensiones de erudición española que Víctor Hugo afectaba. No sólo tenía superficial conocimiento de nuestra historia y literatura, sino que casi ignoraba nuestra lengua. Basta leer sus Memorias para convencerse de cuán poca huella hubo de dejar en su espíritu una permanencia de doce meses en España, a la edad de nueve años, y entre las cuatro paredes de un colegio afrancesado. Algunos incidentes de su viaje infantil quedaron, sin embargo, muy grabados en su memoria, y dejaron allí, según él dice, la semilla de futuras concepciones. Ciertos nombres geográficos como el de Hernani, ciertos apellidos y títulos nobiliarios más ó menos resonantes, una impresión general de ciertos edificios apenas entrevistos, algunas palabras de la lengua que por entendidas a medias hablaban a su imaginación de un modo misterioso, parece poca cosa sin duda, pero en la oculta generación del pensamiento poético todo tiene su valor, tratándose de una fantasía tan poderosa. Es muy curioso, por ejemplo, lo que Víctor Hugo nos refiere de la impresión que le hizo, en medio de la grandeza de la catedral de Burgos, la figura grotesca del llamado *papa-moscas*. A ella quiere referir

---

(1) Vid. A. Morel-Fatio: *Etudes sur l'Espagne*, París, F. Vieweg, 1888, págs. 86 a 95 y 177 a 195.

nada menos que el origen de una de las teorías estéticas que había de desarrollar en el prefacio del *Cromwell*: "me ayudó a comprender que se podía introducir lo grotesco en lo trágico, sin disminuir la gravedad del drama" (1). También nos cuenta que la contemplación asidua de una galería de antiguos retratos de familia que vió en el palacio Masserano donde habitaba en Madrid, "depositó sordamente en su imaginación el germen de la escena de Ruy Gómez" (2).

Pero sea lo que quiera del valor y de la exactitud de estos recuerdos arreglados a larga distancia, la influencia de España en Víctor Hugo no parece haber sido ni inmediata ni directa. Su hermano Abel, que tenía más edad y vivió como paje en la corte del intruso rey José, parece haber sido el verdadero inspirador del españolismo de su juventud. Este Abel, que mejor ó peor había aprendido el castellano y publicó un romancerillo del rey Don Rodrigo y algunos ensayos sobre el teatro español, era quien le suministraba los epígrafes y los nombres propios que le hacían falta. Sobre traducciones suyas en prosa, imitó Víctor Hugo libremente, pero con gallardía, los dos romances *A cazar va Don Rodrigo* y *Las huestes de Don Rodrigo,* exornándolos con las notas más extravagantes que pueden

(1) *Victor Hugo raconté par un temoin de sa vie,* pág. 166.
(2) Pág. 186.

imaginarse. Sirva de muestra la siguiente, que da idea de lo que el gran poeta alcanzaba en materia de literatura española: "Sería ya tiempo de pensar en reproducir los rarísimos ejemplares que quedan del *romancero morisco y español: son dos Iliadas, una gótica y otra árabe.*" Y ¿quién olvida los infinitos desatinos históricos y geográficos acumulados en la oriental de *Granada*: quién los trozos de diálogo que quieren ser castellanos en *Bug-Jargal* y en *L'Homme qui rit* (1)?

En resolución, Víctor Hugo no sabía nuestra lengua ni tenía de nuestras cosas más que una

(1) A los mil chistosos errores registrados por Morel-Fatio en el solo análisis del *Ruy Blas,* puede añadirse una curiosa página de *Victor Hugo raconté,* etc. (tomo I, pág. 395). Es sabido que Víctor Hugo tuvo en su vejez la odiosa manía de calumniar al pobre académico Francisco de Neufchâteau (uno de los protectores de su juventud), sosteniendo que aquel hombre honrado y erudito se había apropiado un trabajo suyo sobre la cuestión del *Gil Blas.* Ya Biré ha demostrado la imposibilidad de esta anécdota, pero ni siquiera tal demostración era necesaria, porque basta leer el modo cómo Víctor Hugo la refiere, para comprender que él hubiera sido en todo tiempo incapaz de escribir sobre tal materia un trabajo serio como lo es el de Neufchâteau. En poco más de veinte líneas hay los siguientes errores: 1.°, llamar al P. Isla *Isca;* 2.°, confundir á Vicente Espinel con el héroe de su novela Marcos de Obregón; 3.°, confundir al escudero Marcos de Obregón con el Bachiller de Salamanca D. Querubín de la Ronda; 4.°, afirmar que la novela de Espinel ocupa cuatro gruesos volúmenes, cuando sólo tiene uno, y nada abultado.

idea fantástica, si bien algo más benévola que la que suelen tener los franceses. Los personajes españoles de sus dramas, comenzando por el viejo Ruy Gómez de Silva, vigésimo descendiente de D. Silvio, cónsul de Roma, y siguiendo por el lacayo Ruy Blas, primer ministro de Carlos II, para terminar con el rey de Burgos que figura en *Torquemada,* son figurones de teatro de muñecos, que tienen tanto de españoles como de turcos, y que sólo puede admitir como auténtica representación de la raza algún americano del Sur que haya estudiado nuestra historia y nuestras costumbres en París. En la España de algunos poemas de *La Leyenda de los Siglos,* aun en los relativos al Cid, hay también mucho de fantástico, pero allí siquiera la fantasía es épica, poderosa y formidable, y hay que agradecer al poeta haber asociado al más triunfal monumento de su gloria los nombres de nuestros héroes.

La cuestión del españolismo de Víctor Hugo resulta para nosotros muy compleja, y los datos exteriores no bastan para resolverla. Aun reconociendo que tomó poco de España en cuanto á la materia poética, y esto muy confusamente, todavía las influencias españolas, con ser tan remotas e indirectas, pesan y representan más en su obra que ningún otro género de influencias extrañas. ¿Qué debe Víctor Hugo al romanticismo alemán que no conoció nunca, ni al romanticismo inglés, salvo el de Walter-Scott en la novela histórica, y

éste muy hondamente transformado, puesto que en rigor no se puede decir que *Nuestra Señora de París* haya nacido de *Quentin Durward,* siendo tan diversa la inspiración de ambos libros y el modo de interpretar una misma edad histórica? Víctor Hugo hacía profesión de admirar a Shakespeare *como un bruto,* pero los mismos ditirambos con que le celebra prueban que apenas le leía, ni siquiera en la traducción de su propio hijo. El extraño libro, o más bien desenfrenado ditirambo, que se titula *William Shakespeare,* parece escrito por alguien que *ha oído hablar* del gran dramaturgo, y sabe que es un coloso. Víctor Hugo tenía la pretensión de adivinar a los poetas sin leerlos. Es muy chistoso el caso que refiere a este propósito el ruso Turgueneff. Se hablaba un día de Goethe, y Víctor Hugo dijo con mucho aplomo: "Su mejor obra es *Wallenstein.*" Turgueneff se atrevió a rectificar, aunque con timidez: "Maestro, el *Wallenstein* no es de Goethe, sino de Schiller." "Lo mismo da —repitió Víctor Hugo—; yo no he leído a ninguno de los dos, pero los conozco mejor que los que los saben de memoria." El mismo Turgueneff añade, aunque con excesiva y quizá injusta dureza, que "era un hombre ebrio de su propia grandeza, ignorante hasta un punto increíble, no conocía ninguna lengua, no había leído un solo poeta extranjero" (1).

---

(1) *Souvenirs sur Tourguéneff,* par Isaac Pawlosky, pág. 66.

De esta incomunicación de Víctor Hugo con el mundo artístico exterior a su patria resulta, por ejemplo, que su teatro, aunque tenga poco que ver con el teatro español, tiene todavía menos parecido con el de Shakespeare ni con el de Schiller ni con el de Goethe, y debe estimarse como una creación poética nueva, que oscila entre el melodrama y la ópera cómica, elementos bastantes vulgares, pero cubiertos y disimulados en él por una espléndida vestidura lírica, que faltó a Dumas, tan superior en talento escénico y aun en brío de pasión, y verdadero padre de la fórmula dramática, a que Víctor Hugo (con justicia, por otra parte, puesto que las obras viven ó mueren por el estilo) ha dado nombre. Es cierto que todo teatro emancipado y anticlásico, todo teatro de esencia novelesca, ha de presentar siempre algún aire de familia o parentesco con el teatro español, similitud que en este caso se acrecienta por la complicación de la intriga, por la riqueza de elementos líricos y por el empleo más o menos hábil de ciertos grandes recursos, como el sentimiento del honor, que campea hasta en el título de *Hernani,* y que viene a ser el alma de la pieza, aunque exagerado y violentado hasta los límites de la caricatura. El célebre monólogo de D. César de Bazán en el cuarto acto de *Ruy-Blas,* parece una brillante fantasía lírica sobre motivos de novelas picarescas.

En algo ha de consistir el fenómeno indudable de que siendo el españolismo de Méri-

mée, por ejemplo, mucho más erudito y de mejor ley que el de Hugo, Mérimée nos parezca siempre un espíritu francés, al paso que Víctor Hugo, como ha advertido discretamente un joven crítico americano (1), "al estar en castellano parece que está entre los suyos, y en su propia lengua". Y esto, no por imitación directa, que no ha podido existir, como dicho queda, sino por cierta analogía de temperamento, ardiente y colorista, épico en medio de su lirismo bizarro y desmandado, hiperbólico y grandilocuente, lleno de pompa, de rumbo y de armonía, enamorado de la visión potente y encendida, de las palabras rotundas, metálicas y sonoras. Aquí está el verdadero españolismo de Víctor Hugo, no adquirido, sino espontáneo e ingénito, como el de Calderón, como el de Góngora o como el de Lucano, y derivado lo mismo que en ellos de exceso o intemperancia de fuerza, y de una mezcla de grandiosidad y de sutileza.

Esta digresión, que para nuestro objeto importa, nos ha alejado un tanto de la consideración de las ideas literarias de Víctor Hugo. Pero antes de exponer su desarrollo, era preciso simplificar la cuestión de los orígenes. Dentro de su propia patria, Víctor Hugo no tuvo al principio más modelo que la prosa de Chateaubriand (a quien en su infancia admi-

---

(1) Rivas Groot. Prólogo á la interesante colección titulada *Víctor Hugo en América* (Bogotá, 1889).

raba tanto que llegó a escribir al frente de uno de sus cuadernos de colegio: "Quiero ser Chateaubriand o nada") y los versos de Andrés Chenier. Del primero tomó el cristianismo poético, la devoción monárquica, y el amor a los grandes espectáculos de la naturaleza y de la historia; del segundo, los gérmenes de su reforma métrica. La influencia de Ronsard y de su Pléyade fué mucho más tardía, y llegó de reflejo, traída por Sainte-Beuve a la escuela nueva en 1827. Pero en el primer tomo de odas de Víctor Hugo no hay indicio alguno de que el autor hubiera estudiado a los poetas del siglo XVI. Son odas que todavía no salen de la tradición académica francesa, si bien aun en estos tanteos infantiles se adivinan las fuerzas de un poeta extraordinariamente superior a Malherbe, a Juan Bautista Rousseau o al Lebrún apodado Píndaro. El mismo fanatismo realista del poeta, tan ardiente y sincero entonces, como ardiente fué después su convicción revolucionaria (aunque en uno y otro caso entrasen por mucho los prestigios de su imaginación) da singular calor y vehemencia a su estilo, cantando asuntos tales como *La Vendée, Las Vírgenes de Verdún, Quiberón,* la muerte del Duque de Berry, los funerales de Luis XVIII y la consagración de Carlos X.

Mezcladas con estas odas políticas (entre las cuales la dedicada *a la Columna Vendôme* en 1827, puede considerarse ya como de transición, tanto bajo el aspecto político como bajo el literario) se encuentran cuadros bíblicos ins-

pirados evidentemente en Chateaubriand, como la bella oda de *Moisés en el Nilo,* y estudios históricos de más pompa y brillantez descriptiva que verdadero color local, como lós Cantos de la Arena, del Circo y del Torneo. Alguna tentativa hay, poco feliz por cierto, para asimilarse la suavidad lírica de Lamartine, pero en general prevalece el tono académico que convenía a un laureado de los Juegos Florales de Tolosa. Las afirmaciones literarias de los prólogos son también muy tímidas, si bien en cada reimpresión se nota un poco más de audacia. El autor, con el instinto que tuvo siempre para buscar la popularidad por todos caminos, trata de poner su sistema poético a la sombra de sus ideas de hombre de partido, y empieza por declarar, en Junio de 1822, que "la poesía no debe ser juzgada más que desde la altura de las ideas monárquicas y de las creencias religiosas". En Diciembre de aquel mismo año anuncia su propósito de "sustituir a los colores gastados y falsos de la mitología pagana los colores nuevos y verdaderos de la teogonía cristiana, haciendo hablar a la poesía el lenguaje consolador y religioso que necesita una vieja sociedad que sale todavía vacilante de las saturnales del ateísmo y de la anarquía". Poco debía de saber de la doctrina de que se constituía en apóstol quien a la teología cristiana daba el nombre impropio y absurdo de *teogonía,* sólo aplicable a la generación de los dioses paganos.

Las ideas literarias de Víctor Hugo por

aquella sazón (1) eran ciertamente amplias, pero de revolucionarias tenían poco, y aun se quedaban bastante atrás de las profesadas altamente por Chateaubriand y Mad. de Staël. Es cierto que coincidía con ellos en las más capitales afirmaciones idealistas, diciendo, por ejemplo, que el dominio de la poesía es ilimitado, que la poesía no reside en la forma de las ideas, sino en las ideas mismas, y, finalmente, que la poesía es lo más íntimo y profundo que hay en las cosas; pero al mismo tiempo pretendía vindicar la forma tradicional de la oda francesa acusada de frialdad y monotonía, y en el prólogo de 1824 se quejaba amargamente de ver calumniados sus principios, se presentaba como mediador entre los dos bandos, y por toda fórmula de conciliación apelaba al consabido recurso de "ignorar lo que es el género clásico y el romántico, porque en literatura, como en todo, no existe más que lo bueno y lo malo, lo bello y lo deforme, lo

(1) Ya antes de sus prefacios había cultivado Víctor Hugo la crítica literaria, aunque de un modo poco más que infantil, en un periódico titulado *Le Conservateur Littéraire,* que publicó desde 1819 a 1821, en colaboración con sus hermanos y con otros jóvenes de su edad. Allí anunció Abel Hugo la próxima publicación de una obra suya *en treinta volúmenes,* que iba á llamarse *Genio del teatro español.* Algunos de sus artículos de *El Conservador,* más ó menos alterados y refundidos, figuran en la colección publicada en 1834 por Víctor Hugo, con el título de *Littérature et Philosophie mêlées,* "libro que no tiene sentido común", según dice E. Faguet.

verdadero y lo falso", verdad de las llamadas en Francia de M. Proudhomme, y entre nosotros de Pero-Grullo; de la cual infería que lo bello en Shakespeare es tan clásico, esto es, tan digno de ser estudiado, como lo bello en Racine, y que lo falso en Voltaire es tan romántico como lo falso en Calderón. "Verdades triviales—prosigue el mismo Víctor Hugo—y que se parecen más a pleonasmos que a axiomas... Abandonemos, pues, esa cuestión de palabras, labor risible de espíritus superficiales." No hay rastro todavía de las cuestiones métricas, que tanto iban después a preocupar al poeta. Al contrario, rechaza altamente, como un atentado a los principios fundamentales del gusto, toda innovación contraria a la naturaleza de la prosodia francesa y al genio de la lengua. Todo su programa, bien moderado y poco agresivo en verdad, se limita a proscribir el uso o el abuso de las alusiones mitológicas, y echar en cara bien gratuitamente a la literatura del siglo de Luis XIV "haber adorado a los dioses paganos, en vez de invocar el cristianismo", como si en ese siglo no se hubieran escrito *Polieucto* y *Atalia,* y las obras de Bossuet y los *Pensamientos* de Pascal, libros más cristianos, por cualquier lado que se los mire, que toda la literatura *legitimista* del tiempo de la Restauración en que el alarde de fe parece una moda o un *dilettantismo.*

Es cierto que el mero hecho de ser monárquica y de ser o parecer católica, no bastaba, ni con mucho, para caracterizar una escuela poé-

tica. Buen consejo era "el que los poetas recordasen siempre que tenían religión y patria"; pero una y otra cosa habían tenido con más sinceridad los llamados clásicos, como el tiempo vino á demostrarlo con la estrepitosa defección que casi todos los corifeos románticos hicieron a su primitiva fe, no menos estrepitosamente profesada en sus preámbulos. Y como esta defección no les hizo renegar de sus procedimientos literarios, sino que más bien siguieron exagerándolos, lícito parece creer que la cuestión era literaria principalmente, y que sólo en el terreno estético había de darse la definitiva batalla, que en realidad no era otra que la de la libertad de las formas artísticas.

Un paso más daba hacia ella Víctor Hugo en su prefacio de 1826, al frente de la colección donde por primera vez aparecieron las *Baladas*. Nada menos discutía ya que el fundamento real de la distinción de los géneros reconocidos por los preceptistas. "Cuando se habla de la *dignidad* de tal género, de las *conveniencias* de tal otro, de que la tragedia prohibe lo que la novela permite, o la canción lo que no es lícito en la oda, el autor de este libro tiene la desdicha de no comprender una palabra de todo eso, busca ideas y no encuentra más que palabras: le parece que lo que es realmente bello y verdadero debe serlo siempre y en todas partes, que lo que es dramático en una novela será dramático en la escena, que lo que es lírico en una copla será lírico en una estrofa. El pensamiento es una tierra virgen y fecunda, cuyas

producciones deben crecer libremente, y, por decirlo así, al acaso." Y venía luego el contraste, entonces nuevo, luego tan manoseado, de los jardines de Le-Notre cortados á tijera, y de la exuberancia de un bosque virgen americano. Más profunda era la distinción entre la *regularidad* y el *orden*. "Puede haber obras muy fríamente regulares e internamente muy desordenadas. La regularidad afecta sólo a la forma exterior: el orden resulta del fondo mismo de las cosas. La regularidad es una combinación material y puramente humana: el orden tiene algo de divino. Una catedral gótica presenta un orden admirable en su candorosa irregularidad: nuestros edificios franceses modernos, a los cuales tan desacordadamente se ha aplicado la arquitectura griega o romana, no ofrecen más que un desorden regular. La regularidad es el gusto de la medianía, el orden es el gusto del genio." Víctor Hugo, entrando ya resueltamente en los senderos de la emancipación literaria, no se opone a que mediante la aplicación de tales principios se distinga la literatura en dos escuelas, clásica y romántica, y no hay que decir de qué lado se inclinarán sus simpatías. Pero insiste mucho en que no se confunda la libertad con la anarquía, y en que la originalidad no sirva nunca de pasaporte a la incorrección. "En una obra literaria, la ejecución debe ser tanto más irreprochable cuanto más atrevida sea la concepción. Cuanto más se desdeñe la Retórica, más se debe respetar la Gramática. El *Arte Poética* de Boileau

debe respetarse, si no por los principios, a lo menos por el estilo." Por otra parte, hay que guardarse de imitar a los poetas románticos, tanto por lo menos como de imitar a los clásicos. "El que imita a un poeta romántico se convierte necesariamente en clásico, puesto que imita (1). Ser eco de Racine o ser reflejo de Shakespeare, es siempre ser eco o reflejo de alguien. Admiremos a los grandes maestros, pero no los imitemos: sigamos otro rumbo: si acertamos, mucho mejor; si fracasamos, ¿qué importa?... El poeta no debe tener más que un modelo: la naturaleza, y un guía: la verdad. No debe escribir con lo que está escrito, sino con su alma y su corazón." Este trozo de crítica, tan sensato en todo lo demás, terminaba con una enfática recomendación en que ya empieza a aparecer el Víctor Hugo apocalíptico de tiempos posteriores. "De todos los libros que circulan en manos de los hombres, dos solamente deben ser estudiados por él: *Homero* y la *Biblia*: se encuentra en ellos la creación entera considerada bajo su doble aspecto, en Homero, por el genio del hombre; en la Biblia, por el espíritu de Dios."

El espíritu de renovación que se siente en este tercer volumen de las *Odas* no se limita al preámbulo. Víctor Hugo, que en materia de ideas, aun de ideas literarias, inventa muy poco, había estado sometido hasta entonces a

(1) Esta idea pertenece a Stendhal, como otras muchas de este prefacio, y algunas del de *Cromwell*.

la influencia pseudo-clásica, pseudo-romántica, de ciertos poetas de transición, como Alejandro Soumet y Alejandro Guiraud, que formaron en torno de Carlos Nodier *el cenáculo* de 1824, cuyo órgano fué la revista titulada *La Musa Francesa.* Soumet y Guiraud, autores de muchas tragedias (*Clitemnestra, Saúl, Los Macabeos,* etc.), hoy olvidadas sin gran injusticia, pero que se recomiendan a lo menos por la nobleza de la aspiración y por cierto deseo de ensanchar el antiguo molde dramático sin romperle, eran también poetas épicos y líricos, habiendo llegado Soumet a publicar un largo poema en el género de Klopstock, *La Divina Epopeya,* obra que, basada en pensamiento teológico tan extravagante y herético como la redención del diablo, encierra, sin embargo, trozos de gran vigor y de notable belleza. El arte un poco rígido y pomposo de estos dos ingenios, que pudiéramos calificar de *romanticismo académico,* es en substancia el mismo de los tres primeros libros de *Odas* de Víctor Hugo, salvo la diferencia de genio. Pero el poeta del libro 4.° y el de las *Baladas* es otro muy diverso. Ha conocido a Sainte-Beuve, y por Sainte-Beuve a Ronsard: el *Cuadro de la poesía francesa en el siglo XVI* le ha abierto un mundo nuevo de formas y de ritmos: comienzan a desaparecer las pomposas estrofas de Juan B. Rousseau, buenas para aquellos concursos que todavía en 1810 abría la Academia Francesa sobre temas tales como *las dulzuras del estudio* y *las ventajas de la enseñanza mutua;* des-

aparecen también los pomposos ditirambos para natalicios y funerales regios y los perpetuos lugares comunes sobre el heroísmo de la Vendée y el asesinato del Duque de Berry: y en cambio comienzan una serie de fantasías y de gimnasias de lengua y de ritmo bordadas sobre un fondo cualquiera, tradiciones populares, ensueños, leyendas supersticiosas que el autor llamó *baladas,* por la remota analogía de sus asuntos con los de las baladas del Norte, cuyo tipo más conocido eran entonces las de Bürger y las de Schiller; pero que en rigor son puro y libre juego, de su imaginación, cuando no ensayos de su destreza técnica, tan complicados como los de los trovadores provenzales que el no conocía; tan refinados y exquisitos como los de Ronsard, Rémy Belleau y su Pléyade Pueden los que juzguen la poesía de un modo trascendental y metafísico pasar de largo por este libro y por el de las *Orientales,* puesto que en rigor son poesías sin ideas; pero a quien le interese la poesía por sí misma, hasta como mera sucesión de imágenes y de armonías, no pueden serle indiferentes estas dos colecciones de Víctor Hugo, las cuales bajo el aspecto técnico que, como queda declarado al principio, es la nota capital de su talento, tienen mucha más importancia que sus *Odas* y aun que otras colecciones posteriores. Es cierto, sin embargo, que hay composiciones en que la novedad métrica se convierte en extravagancia. Los versos de *La Cacería del Burgrave,* por ejemplo, suenan como una serie de estornudos:

Voilà ce que dit le Burgrave:
Grave
Au tombeau du Saint-Godefroi
Froid.

. . . .

Abusa además de los versos brevísimos en que el ritmo apenas es perceptible, v. gr.: en el *Paso de armas del Rey Juan*:

Ça, qu'on selle,
Ecuyer,
Mon fidèle
Destrier;
Mon cœur ploie
Sous la joie,
Quand je broie
L'étrier.

Hay, finalmente, algunas composiciones, como *La Ronda del Sábado* y *Los Duendes*, que con su danza diabólica de metros heterogéneos y de colores chillones parecen pesadillas de calenturiento. Pero tales desafueros, hechos alguna vez por bizarría y alarde, no eran inútiles para enterrar definitivamente las supersticiones de la versificación clásica, y eran, además, como el canto, algo insolente, pero regocijado y triunfal, que soltaba al viento la musa francesa emancipada. Fué una explosión de confianza y de alborozo juvenil que, desgraciadamente, no duró mucho, porque a todo se sobrepuso la tristeza romántica, a la cual el mismo Víctor Hugo pagó tributo en las *Hojas de Otoño* y en *Los Cantos del Crepúsculo,* á pesar de su naturaleza bien equilibrada y optimista.

Las *Orientales* (1829) no marcan en la vida literaria de Víctor Hugo ningún momento distinto; son la continuación, algo más violenta, del esfuerzo de color y de métrica que comenzó en las *Baladas*. Si su título se toma al pie de la letra, nada menos oriental que las tales poesías, que ni siquiera tienen aquel orientalismo algo frío, como logrado por reflexiva erudición, que dió Goethe a las de su *Diván,* y que luego tan felizmente imitó Rückert. Víctor Hugo, o por saber mucho menos que ambos poetas alemanes, o porque su orientalismo era pura convención y máscara que respondia a ciertas aficiones del gusto reinante y al generoso entusiasmo despertado por la causa de los griegos, no menos que a la boga alcanzada por los poemas de lord Byron; no se propuso dar a sus versos ni siquiera un falso barniz de orientalismo. Todo es falso allí: el paisaje y las costumbres y, lo que es peor, el autor no se interesa más que artificialmente por nada de lo que canta. Que se inspiren en la Biblia, como *El Fuego del Cielo,* o en Byron, como *Mazzepa,* o en algún romance español de los que su hermano había traducido, o en algún fragmento de los *Moallakas,* atisbado aquí o allí merced a algún arabizante amigo, las *Orientales* son libro de pura *virtuosità,* que no se ha de condenar, sin embargo, con el tono desabrido que usó Gustavo Planche (1), porque la ejecución es maravillosa y tiene su

(1) *Portraits Littéraires,* tomo I, pág. 120.

encanto propio, semejante al de una sucesión de arabescos o de formas ornamentales sin ningún valor representativo ni simbólico. Reducir el arte a tal exhibición de formas sin sentido y adorar la luz por la luz, el color por el color, el oro por el oro, la púrpura por la púrpura, el mármol por el mármol, y esto sin tregua ni descanso y sin sombra de pensamiento racional, es un absurdo estético y una puerilidad fastidiosa de que Teófilo Gautier y sus discípulos han dado lastimosos ejemplos; pero que lo haga una o dos veces en la vida un poeta tan inmenso como Víctor Hugo, como para probar la fuerza de sus alas antes de lanzarse a más elevadas esferas, no sólo merece disculpa, sino que es completamente lícito, y para el que estudie detenidamente el prestigioso conjunto de sus obras, nunca será indiferente este libro de las *Orientales* en que están, no ya en germen, sino en desarrollo pleno todas las grandes cualidades de su dicción pintoresca.

El estado de ánimo en que el libro se escribió bien claro lo patentiza el prefacio. Víctor Hugo, tan enemigo después de la fórmula de *el arte por el arte*, escribía en 1829: "No hay en poesía ni buenos ni malos asuntos, sino buenos y malos poetas. Por otra parte, todo es asunto, todo entra en la poesía, todo tiene derecho de ciudadanía en el arte. En el gran jardín de la poesía no hay fruto vedado. El espacio y el tiempo pertenecen al poeta. Que vaya adondequiera, que haga lo que guste: tal

es su ley. Que crea en Dios o en los dioses, en Plutón o en Satanás, en Canidia o en Morgana o en nada; que escriba en prosa o en verso; que esculpa en mármol o funda en bronce; que prefiera tal siglo o tal clima o tal otro; que sea del Mediodía, del Norte, del Oriente o del Occidente; que sea antiguo o moderno; que su inspiradora sea una musa o una hada. Todo da lo mismo. El poeta es libre." Y luego, en una página espléndida, sintetizaba el ideal de su propia poesía, comparándola con una antigua ciudad española, llena de inesperados contrastes, de monumentos góticos y árabes y de caprichosas e inesperadas hermosuras. "No hay bella literatura tirada a cordel —terminaba—; los otros pueblos dicen: Homero, Dante, Shakespeare; nosotros decimos: Boileau."

Si consideramos como primera manera lírica de Víctor Hugo la de las *Odas,* y por segunda la de las *Baladas* y las *Orientales,* podemos agrupar en la tercera las cuatro colecciones que publicó desde 1830 a 1840, es, a saber: *Hojas de Otoño* (1831), *Cantos del Crepúsculo* (1835), *Voces interiores* (1837), *Rayos y sombras* (1840). Es frecuente entre las personas de buen gusto considerar estos cuatro volúmenes, en especial el primero y los dos últimos, como lo más selecto de las poesías de Víctor Hugo, porque si es verdad que ciertas grandes cualidades suyas no aparecen totalmente desarrolladas, como lo fueron luego en las *Contemplaciones* y en la *Leyenda de*

los siglos, tampoco ofenden al lector en el mismo grado los defectos de gusto, el materialismo de dicción y el abuso frecuente de lo titánico y ciclópeo. En vez de una poesía meramente exterior como la de las *Orientales*, poesía para los ojos y para los oídos, Víctor Hugo puso en estas cuatro colecciones casi todo lo que en él había de poeta personal, casi todo lo que se le alcanzaba del mundo espiritual e invisible; y decimos *casi todo,* porque algo de lo más íntimo, quizá las emociones más profundas, no germinaron hasta el libro de las *Contemplaciones,* y esto por la eficacia purificadora de un gran dolor. La opulencia de la rima es siempre la misma; pero el poeta no la busca ya para que fecunde su pensamiento o para que disimule la ausencia de él. El sentimiento no es ya un pretexto para el color. Sencillez y sobriedad nunca las tuvo el poeta; pero su lirismo es más grave en medio de la verbosidad prolija y de la vegetación exuberante de imágenes, y la precisión plástica se une a cierto vigor en el razonamiento. La impresión moral es un tanto confusa; el *Date lilia,* apoteosis del amor conyugal, alterna con las expansiones de un amor ilícito: versos realistas con versos bonapartistas; versos católicos con versos humanitarios y sansimonianos. Hay evidente abuso de la poesía de circunstancias y de los lugares comunes sociales. Se ve que Víctor Hugo tiende cada vez más a la acción y a la influencia política, y para prepararla no teme convertir sus versos

en elocuentes manifiestos o artículos de fondo, no exentos de efectismo teatral cuando se los mira a larga distancia. Malo es que el poeta se encierre en su egoísmo de artista; pero la continua preocupación del hecho presente trae tantos peligros como la absorbente preocupación pintoresca y musical. Todo esto y algo más puede decirse contra la poesía de Víctor Hugo en su mejor momento; pero ¿cómo olvidar (entre tantas otras composiciones donde la elocuencia poética parece elevada a su punto más alto) que en las *Hojas de Otoño* está la *Oración por todos* y la oración *por los pobres;* que en los *Cantos del Crepúsculo* está la oda de *La Campana,* de tan solemne y religiosa belleza, a pesar de la terrible comparación que su título evoca, que en las *Voces Interiores* brillan como diamantes el *Sunt lachrymae rerum* y la oda *A Olympio,* y en *Rayos y sombras, La Boardilla* y *La Tristeza de Olimpio?*

La serena poesía de la familia y del hogar doméstico, la melancolía resignada: "el eco de los pensamientos, muchas veces confusos e intraducibles, que despiertan en nuestro espíritu los mil objetos de la creación que en torno de nosotros languidecen o mueren; una flor que se va, una estrella que desaparece, un sol que se pone, una iglesia sin techo, una calle abandonada"; esta quería su autor que fuese la impresión de las *Hojas de Otoño,* y ésta debió de ser en 1831 cuando el autor las arrojó al viento en medio de la agitación febril de los espíritus:

La fuerza misma del contraste favoreció el éxito de tan elevada y austera poesía. Más abigarrado y desigual el libro de los *Cantos del Crepúsculo*, expresa bien, por lo mismo, la crisis moral que en 1835 atravesaba el poeta, el naufragio en que iban zozobrando sus antiguas convicciones y el estado también crepuscular de la sociedad a que se dirigía. "De aquí —según el autor mismo—, gritos de esperanza mezclados de dudas, cantos de amor entrecortados por lágrimas, serenatas penetradas de tristes desfallecimientos súbitos, tranquilidad dolorosa, tormentas informes que apenas conmueven la superficie de los versos, tumultos políticos contemplados con calma, temores de que se vaya obscureciendo todo, y de vez en cuando fe ruidosa y alegre en el futuro desarrollo de la humanidad; en suma: todos los contrarios, la duda y el dogma, el día y la noche, el punto sombrío y el punto luminoso." ¡Oh, si Víctor Hugo no hubiera pasado de aquí; si hubiera sabido mantenerse, como en el prólogo de las *Voces Interiores* anunciaba, "inquebrantable, austero y benévolo, superior al tumulto, indulgente a veces, imparcial siempre, respetuoso del pueblo y despreciador del motín, sin conceder nada a las cóleras ruines ni a las mezquinas vanidades, ni al espíritu de corte, ni al espíritu de facción"; en suma: atento a todo sin estar nunca a merced de sus propios resentimientos ni de sus agravios personales! ¡Cuánto hubieran ganado la fisonomía moral del hombre y la inspiración del poeta,

contemplando cada vez horizontes más amplios, cielos más azules, ideas más serenas!

De esta serenidad se despidió en el libro de los *Castigos* (1853), libro en que comienza su cuarta y definitiva manera poética, la más completa de todas, la que más campo abre, así al elogio como a la censura. A pesar de la fecha de su publicación, las *Contemplaciones*, abundantísima colección de versos líricos no impresa hasta 1856, debe considerarse como obra de transición en que hay dos partes diversas: la primera, intitulada *Ayer*, comprende poesías compuestas desde 1830 a 1843, y responde punto por punto al mismo estado moral en que se engendraron las cuatro colecciones antecedentes. Por el contrario, la segunda parte, que se titula *Hoy*, entra totalmente en la manera nueva. *Las Canciones de calles y bosques* (1865) completan la fórmula, presentándonos la musa de Víctor Hugo bajo un aspecto nuevo y de todo punto inesperado. Lo que caracteriza esta nueva manera, así en lo satírico como en lo elegíaco y en lo épico (puesto que la *Leyenda de los siglos* está escrita en el mismo estilo) es el tránsito no brusco, sino perfectamente lógico, de la retórica romántica a la retórica realista (1). El

---

(1) La vérité n'a pas de bornes.
Grâce au dieu Pan, dieu bestial,
Fils, le réel montre ses cornes
Sur le front bleu de l'idéal

. . . .

Fais ce que tu voudras, qu'importe?

materialismo de dicción se acrecienta por días: la sensación ardiente e impetuosa invade el estilo; una cierta exaltación frenética y desgreñada levanta con soplo brutal y poderoso masas enormes de apóstrofes, invectivas, prosopopeyas y visiones apocalípticas que ruedan como bloques de granito disparados por brazos de gigantes; cada estrofa no es ya una imagen, sino una selva intrincadísima de imágenes cada vez más prolíficas y desaforadas; el poeta no retrocede nunca ni ante la injuria vulgar, ni ante el nombre propio y grosero de las cosas, y su mayor deleite es mezclar en una misma página, en un mismo verso, lo sublime y lo trivial, las profecías y las bufonadas, lo misterioso y lo grotesco; siempre la palabra, tan concreta y precisa en medio de su redundancia, dominando a la idea, tan pobre, tan vaga por lo común, reducida a un humanitarismo optimista con tenues reflejos de cierto panteísmo rudimentario. El dominio de Víctor Hugo sobre el vocabulario poético es tal, que los críticos que más duramente le tratan consideran como fuente de todas sus aberraciones esta prodigiosa superabundancia de palabras que ellos llaman *verbalismo* (1).

Dos cosas hay, sin embargo, en esta última

Pourvu que le vrai soit content,
Pourvu que l'alouette sorte
Parfois de ta strophe en chantant.

. . . .

(1) Vid. E. Hennequin: *La Critique Scientifique*, París, Didier, 1890, págs. 225 y 255.

manera, que son, a mi entender, superiores en dolor sincero y en sincera indignación, y, por consiguiente, en verdadera vitalidad lírica a todo lo que su autor había producido antes: las elegías paternales o más bien los desgarradores sollozos de las *Contemplaciones*, y la Némesis lírica de los *Castigos*, sobre todo cuando la ennoblece, como en *Jericó*, como en *Ultima Verba*, un sentimiento de justicia universal y vengadora, superior a la áspera y feroz satisfacción de los rencores de un proscrito contra un déspota vulgar, más digno, en suma, de compasión que de anatema, mezcla extraña de ambicioso y de iluminado, que ni a tirano llegaba, y contra el cual los rayos y las tempestades de Juvenal parecen excesiva máquina de guerra.

Por lo demás, nunca tanto como en esta última época fué el alma de Víctor Hugo "aquella alma de cristal, alma de mil voces, que Dios puso en el centro de todas las cosas como eco sonoro" (1). El golpe de Estado y diez años de proscripción y destierro habían añadido a su aureola nunca apagada de poeta y de jefe de escuela no sé qué visos y reflejos de mártir, de profeta, de revelador y *mistagogo*. El tomó por lo serio su papel de apóstol, se sublimó así en lo bueno como en lo malo, dió a su prosa y a su poesía un carácter más colosal y gigantesco, y durante diez y ocho años lanzó desde la roca de Guernesey

(1) Introducción de las *Hojas de Otoño*.

toda suerte de oráculos y revelaciones a las veces bien enmarañadas. El había sido en política cuanto hay que ser: ultramontano y realista primero, orleanista, bonapartista, republicano conservador y, finalmente, demagogo; todo con absoluta sinceridad en cada momento y a tenor de las impresiones de lo exterior, que eran en él enérgicas y violentísimas. Pero toda poesía de partido por elocuente y sincera que sea tiene un sedimento de vulgaridad indigno del arte puro. Tanto aparato sibilino, tanta fraseología filantrópica, tantas disparatadas retahilas de nombres propios, tantas filosofías de la historia que más bien parecen confusas alucinaciones, acaban por convertir a Víctor Hugo en un gárrulo periodista poético, y no, como él imaginaba, en "pensador alado", en "boca del clarín negro" y en "nuevo Prometeo". Arrastrado por tal pendiente, no vaciló en decir en su libro sobre Shakespeare (1864) que "romanticismo y socialismo son la misma cosa".

No nos detendremos en sus obras líricas posteriores. Víctor Hugo, como Lamartine, tuvo la desgracia de sobrevivirse a sí mismo, pero con una diferencia muy esencial. Los últimos libros de Lamartine no se cuentan; son como si no existieran; los últimos libros de Víctor Hugo, engendrados por la necesidad genial de producir y no por otro impulso prosaico, si muestran alguna huella de senilidad y aun de decrepitud en el pensamiento, no llevan ninguna en la ejecución. Víctor Hu-

go hasta el último día fué un gran maestro de la forma poética. La decadencia se manifestaba en su producción por el exceso, por el abuso, por la intemperancia y, sobre todo, por el desequilibrio entre el pensamiento cada vez más vulgar y la ejecución que seguía siendo espléndida; pero no se manifestaba nunca por la negligencia, por la falta de nervio, por el abandono. En las poesías políticas de *El Año Terrible* (1872) se levantó de nuevo la musa vengadora de los *Castigos*. *El arte de ser abuelo* (1877), aunque lleno de afectación y sensiblería casera, contiene todavía algunos fragmentos admirables, como la *epopeya del león*. Y, finalmente, los *Cuatro Vientos del Espíritu*, colección publicada en 1882, es decir, a los ochenta años de edad (lo cual raya casi en los límites de lo increíble y fabuloso), recorre todas las cuerdas de la poesía, desde el drama hasta la sátira y desde la oda hasta la epopeya, sin que la mano del poeta tiemble ni desfallezca al frío peso de los años. ¡Qué poeta el que a los ochenta años podía despedirse de este mundo con *Oceano Nox*, con *El León de Androcles*, con las magníficas estrofas contra el suicidio que llevan por título *Pati!* Hasta en el poema titulado *El Asno*, obra absurda y necia en su conjunto y curiosa tan sólo como monumento de la ignorancia filosófica de su autor, corre tan caudaloso como siempre el raudal de la palabra sonora. Lo mismo hay que decir de las obras póstumas, entre las cuales figura una nueva colección, *Toda la lira*, ni

mejor ni peor que las demás que siguieron a las *Contemplaciones*. El gran inconveniente de todas ellas es la saciedad. Veinte volúmenes de poesías líricas compuestas por un hombre que sentía poco y con sentimientos primitivos, que sabía poco y no renovaba su cultura sino de un modo exterior y superficial, tienen que ser en gran parte una fabricación casi mecánica, un estrépito asordante que no deja huella en el corazón ni en la memoria, aunque por el momento infunda vértigos. Se concibe esta producción enorme y arrebatada en el teatro, en la novela, en todos los géneros impersonales, porque allí la materia está siempre dispuesta a obedecer a la mano del artista; pero un millón de versos líricos nacidos de inspiración legítima y espontánea y no de esfuerzo y de retórica, ni se han hecho en el mundo ni pueden hacerse. La cantidad ha ahogado a Víctor Hugo; pero siempre será verdad que cuando no se le muestra rebelde aquel caballo divino "cuyo primer palafrenero fué Orfeo y el último Andrés Chenier", ningún poeta francés llega adonde ha llegado él sobre la espalda de tan generoso bruto.

Si el poeta lírico, con todos sus defectos, es indiscutible, no acontece otro tanto con el poeta dramático. Su teatro está muerto, muerto sin remisión. En honra y respeto a su glorioso autor se le quiere galvanizar de vez en cuando; pero todos los prestigios de la exhibición escénica, todo el halago de la versificación magnífica y robusta no bastan a disi-

mular la irremediable pobreza del fondo, la ausencia de verdad humana y de verdad histórica, la falta de vida y lo convencional y extravagante de las figuras. Basta fijarse en dos circunstancias para comprender hasta qué punto es poco dramático ese teatro. Una es la facilidad con que pueden separarse de él magníficos trozos líricos que ganan con aislarse del conjunto; en *Hernani*, el monólogo de Carlos V; en *Le Roi s'amuse*, el de Saint-Vallier; en *Ruy Blas*, el de D. César de Bazán. Nunca acontece esto en un poeta dramático de raza. Mucho valen aislados el monólogo de *Hamlet* o el discurso de Marco Antonio; pero ¡cuánto más valen y qué sentido tan superior adquieren allí donde Shakespeare los puso! Otro indicio de la deficiencia de los dramas de Víctor Hugo es la facilidad con que se convierten en óperas y la facilidad con que estas óperas entierran a los dramas, precisamente porque son dramas de *situaciones* y no de caracteres, y a la ópera, considerada como poema dramático, con las situaciones le basta, puesto que para herir las cuerdas del sentimiento posee el inmenso poder de la música. *Rigoletto* ha matado a *Le Roi s'amuse*, y la *Lucrecia*, de Donizetti, a la de Víctor Hugo. Nunca acontece esto con una tragedia verdadera, sino con algo que sea simulacro y apariencia de tragedia. Nadie, por grande que sea su mal gusto y su ignorancia, puede aceptar los Otelos, Julietas y Faustos del teatro lírico como sustitución posible de los personajes de Shake-

speare y de Goethe. Y aun en obras que con ser de alta inspiración no llegan a tanto: en el mismo teatro romántico español de nuestro siglo, que a diferencia del de Víctor Hugo es verdadero teatro, nadie dirá que la música de Verdi haya quitado un átomo de su popularidad a *Don Alvaro* ni al *Trovador.*

Ni una sola condición de poeta dramático había en Víctor Hugo. Aun la misma extraordinaria riqueza de su fantasía y de su dicción poética ahogan y oprimen como vegetación parásita el acento de la pasión que debiera resonar limpio, conciso y vibrante. Por otro lado, la pasión misma suele estar ausente. Aquellos ojos tan abiertos para todos los colores y pompas del mundo físico apenas disciernen en la persona humana más que los reflejos del traje y la armadura. Fuese por incapacidad natural o porque el grande artista, retraído en su juventud en los cenáculos románticos y en su vejez en el Sinaí de las tempestades revolucionarias, pasó por el mundo como un sonámbulo, sin formarse de la vida más que una idea inexacta y confusa, agrandada por la hipertrofia de su imaginación, es lo cierto que (fuera de Marión Delorme y de su amante) no ha puesto en el teatro una sola fisonomía que con justicia pueda decirse humana. En desquite cargó la mano en todo aquello en que él era maestro, en el tumulto exterior, en la agitación pintoresca y abigarrada, en el famoso *color local,* que no solía ser de ningún lugar ni tiempo, sino de una

cierta región encantada, pródiga en crímenes truculentos. Multiplicó las sorpresas, los golpes de teatro, las orgías siniestras, los puñales fatídicos, las apariciones del verdugo, todos los recursos de melodrama, todo lo que por un momento excita la imaginación cuando el aparato escénico la secunda. A falta de pasiones reales las construyó monstruosas y sofísticas, gustando de unir en un mismo personaje cualidades de alma y de cuerpo contradictorias entre sí para que descansase el drama sobre la punta de una antítesis, figura predilecta suya. Así en *Marion Delorme* coexisten la abyección de la cortesana y el amor sentimental y desinteresado; así en *Triboulet,* bufón de cuerpo contrahecho y ánimo degradado por la más vil domesticidad y cínica tercería, vive, como en extraño santuario, el amor paternal; así en *Lucrecia Borgia* (no la de la historia, la de Víctor Hugo), adúltera, parricida, incestuosa y envenenadora de oficio, arde la llama del amor materno; así bajo la librea del lacayo Ruy Blas, convertido en ministro omnipotente por la voluntad de D. Salustio, se esconden el genio político y la melancolía romántica. Añádase a esta sofistería intrínseca la violación continua y monstruosa de la historia (la cual llega en *María Tudor* hasta el punto de no haber más que una cosa verdadera, y esa por virtud del escenógrafo, la decoración de Londres), y se comprenderá por qué este teatro ni se representa ya, ni puede leerse sino en la primera juventud. Como me-

lodramas divierten más y suspenden de otro modo la curiosidad *La Torre de Nesle, Ricardo Darlington* y *Catalina Howard.* Como dramas de pasión nadie osará comparar obra alguna de Víctor Hugo con *Teresa* y con *Antony,* cuyo espíritu, aunque modificado, todavía persiste en la actual comedia francesa. Alejandro Dumas, que en 1829, un año antes de *Hernani,* había hecho aplaudir en el *Teatro Francés* el primer drama romántico original *(Enrique III y su corte),* tenía sobre Víctor Hugo, no sólo la ventaja de la prioridad, sino la del talento dramático. Aquel hombre, sin estudios, sin cultura, sin estilo, pero de mucho corazón y de fantasía inagotable en invenciones y combinaciones sorprendentes, *había vivido* y Víctor Hugo no; y cualesquiera que fuesen las aberraciones literarias a que le arrastró el desenfreno de su temperamento, Alejandro Dumas, no sólo fué teatral siempre, sino que fué muchas veces intensamente dramático e intérprete conmovedor de pasiones y conflictos sociales que eran verdaderos en su tiempo, aunque el énfasis romántico los abultase y desquiciase hasta hacerlos parecer falsos.

El fracaso del teatro de Víctor Hugo (teatro que murió sin gloria en 1843 en medio de los aplausos que saludaban una mediana tragedia clásica, la *Lucrecia* de Ponsard) pareció mayor y más ruidoso por lo mismo que su reforma dramática se había iniciado con tan grande aparato de teorías y manifiestos. Al frente del *Cromwell* (1827), drama irrepresen-

table, de seis mil y quinientos versos, o más bien estudio histórico en forma dramática, campea un inmenso prefacio, muy gallarda y briosamente escrito, que fué el primer código del romanticismo en Francia. "El prefacio de *Cromwell* irradiaba á nuestros ojos como las tablas de la ley sobre el Sinaí", dice Th. Gautier. Hay en este prefacio reminiscencias evidentes de Guillermo Schlegel, de Mad. de Staël, de *El Genio del Cristianismo,* de los folletos de Stendhal, y quizá de la admirable carta de Manzoni sobre las unidades de lugar y tiempo; pero hay también conceptos propios de Víctor Hugo, y aun los ajenos los transforma a su modo, expresándolos con su habitual energía y pintoresco desenfado. Es el trozo de crítica más importante que nos ha dejado, y en la historia literaria marca una fecha. Puede considerarse dividido este documento en dos partes: consideraciones generales sobre la poesía y consideraciones especiales sobre el teatro. Nos encontramos, ante todo, con la teoría de las tres edades poéticas, que corresponden a los tres sucesivos grados de civilización: tiempos primitivos, antigüedad y edad moderna. La poesía de los tiempos primitivos es el himno, la oda. "La lira no tiene más que tres cuerdas: Dios, el alma, la creación; pero este triple misterio lo envuelve todo, esta triple idea todo lo comprende... Este poema, esta oda de los tiempos primitivos es el *Génesis.*" ¡Cualquiera diría que Víctor Hugo confundía el *Génesis* con los *Salmos!* Y aquí empieza á verse claro el

peligro de todas estas pomposas generalizaciones, porque ni el *Génesis* es libro poético, sino histórico y dogmático, ni la parte de poesía que contiene (salvo, si acaso, las palabras de Lamech y las bendiciones de Jacob) pertenece a la lírica, sino a la epopeya y al idilio épico.

Poco a poco las familias se convierten en tribu, la tribu en nación, el instinto social sucede al instinto nómada, el palacio a la tienda, el templo al arca: a la comunidad patriarcal sucede la sociedad teocrática y a ésta el mundo heroico, y la poesía se convierte en épica y produce la *Ilíada* y la *Odisea*. Y como "Homero domina la sociedad antigua", resulta que toda la literatura de la antigüedad es épica, para lo cual Víctor Hugo empieza por sacar de entre los líricos a Píndaro, que es "más sacerdotal que patriarcal, más épico que lírico". "La historia continúa siendo epopeya: Herodoto es un Homero", como si después de Herodoto no hubiese venido Tucídides, historiador austero, político y positivo. "En la tragedia antigua, la epopeya domina por todas partes: los personajes son todavía héroes, dioses o semi-dioses. Lo que cantaban los rapsodas, lo declaman los actores: no hay más diferencia que ésta. El coro no es más que el poeta completando su propia epopeya. En resumen: el teatro de los antiguos es, como su drama, grandioso, pontifical, épico."

Con el Cristianismo empieza otra era para el mundo y para la poesía. "Una religión es-

piritualista, suplantando al paganismo materialista y exterior se insinúa en el corazón de la sociedad antigua, la mata, y en el cadáver de una civilización decrépita deposita el germen de la civilización moderna. Esta religión es completa porque es verdadera. Y, ante todo enseña al hombre, como primera verdad, que tiene que vivir dos vidas: una pasajera, otra inmortal; una en la tierra, otra en el cielo. Le muestra que su existencia es doble como su destino, que hay en él un animal y una inteligencia, un alma y un cuerpo; en una palabra, que él es el punto de intersección, el anillo común de las dos cadenas de seres que abrazan la creación, de la serie de los entes materiales y de la serie de los entes incorpóreos, series que parten, la una, de la piedra para llegar al hombre; la otra, del hombre para acabar con Dios. Una parte de estas verdades había sido ya entrevista por algunos sabios de la antigüedad, pero sólo del Evangelio data su plena, luminosa y fecunda revelación."

Con el Cristianismo penetró en el alma humana un sentimiento nuevo, desconocido de los antiguos y singularmente desarrollado en los modernos, un sentimiento que es más que la gravedad y menos que la tristeza: la melancolía. Víctor Hugo lo hace notar, pero insiste poco en esta musa, que no era precisamente la suya. En cambio, de la doctrina del dualismo en el hombre saca inesperadas consecuencias, fundando en ella su ingeniosa teoría de lo dramático y lo grotesco. Los anti-

guos no habían estudiado la naturaleza más que bajo un solo aspecto, rechazando del arte casi todo lo que no se ajustaba a un cierto tipo de lo bello, tipo admirable al principio, pero que, como todo lo que es sistemático, había llegado a hacerse en los últimos tiempos falso, mezquino y convencional. El Cristianismo condujo la poesía a la verdad. Como todo en la creación no es bello, como al lado de lo bello existe lo feo, al lado de lo gracioso lo deforme, y lo grotesco coexiste con lo sublime, y el mal con el bien y la sombra con la luz, la razón estrecha y finita del artista no ha de pretender sobreponerse a la razón infinita y absoluta del Creador, mutilando y rectificando su obra, sino que debe imitarla en sus creaciones, mezclando, sin confundirlos, la sombra con la luz, lo grotesco con lo sublime, el cuerpo con el alma, la bestia con el espíritu. Y he aquí un principio extraño a la antigüedad, un tipo nuevo introducido en la poesía; y como una condición más en el ser modifica el ser entero, también una forma nueva viene a desarrollarse en el arte. Este tipo es lo grotesco: ésta forma la comedia. Este es el rasgo característico, la diferencia fundamental que separa, a los ojos de Víctor Hugo, el arte moderno del arte antiguo, la forma actual de la forma muerta, la literatura clásica de la literatura romántica. De la fecunda unión del tipo cómico con el tipo grotesco nace el género moderno. Es cierto que lo grotesco existe entre los antiguos (Tersites, Polifemo, etc.); pero es un género de

grotesco tímido que se disimula cuanto puede en algún rincón de la epopeya. Y si se le objeta con el gran nombre de Aristófanes, Víctor Hugo contesta con una de esas figuras que él toma por argumentos que "Homero lleva consigo a Aristófanes y a todos los cómicos de la antigüedad, como Hércules llevaba a los pigmeos ocultos en su piel de león".

Por el contrario, en el mundo moderno es inmensa la importancia de lo grotesco. Está en todas partes: crea lo deforme y lo horrible, lo cómico y lo bufonesco. Inventa mil supersticiones originales, mil fantasías pintorescas. Siembra a manos llenas en la tierra, en el aire, en el agua, millones de seres intermedios. Si del mundo ideal pasa al mundo real, es inagotable en parodias de la humanidad. Como medio de contraste, lo grotesco es la más rica fuente que la naturaleza puede abrir al arte. Y hasta puede decirse que el contacto de lo deforme ha dado a lo sublime moderno algo más puro, grande y sublime que la belleza antigua. En la poesía moderna, lo sublime representa el alma, tal como es después de depurada por la moral cristiana: lo grotesco representa la bestia humana, todo lo imperfecto, todo lo feo: será alternativamente Iago, Tartuffe, Basilio, Polonio, Harpagón, Bartolo, Falstaff, Scapin, Fígaro. Lo bello no tiene más que un tipo: lo feo tiene mil, porque lo bello, humanamente hablando, no es más que la forma considerada en su relación más simple, en su simetría más absoluta, en su armonía más íntima

con nuestra organización, y por eso nos ofrece un conjunto completo pero limitado como nosotros; y al contrario, lo que llamamos feo es un detalle de un vasto conjunto que no podemos apreciar, y que se armoniza, no con el hombre, sino con la creación entera.

Y luego Víctor Hugo expone con grandísima brillantez de colorido la marcha de lo grotesco a través de la imaginación moderna, insistiendo sobre todo en el carácter que imprime a la maravillosa arquitectura de los tiempos medios, y como desde allí penetra en las leyes, en las costumbres, en las farsas populares, en los banquetes reales. Puede decirse que toda la grandiosa concepción de *Nuestra Señora,* desde la elección del papa de los locos hasta el simbolismo de la catedral, está en germen en este pasaje, que termina con la aparición "de los tres Homeros bufones en el umbral de la poesía moderna: el Ariosto en Italia, Cervantes en España, Rabelais en Francia". Llega por fin el momento en que el equilibrio entre los dos principios se restablece. "Los dos genios rivales unen su doble llama, y de esta llama brota el teatro de Shakespeare que funde lo grotesco y lo sublime, la tragedia y la comedia." Si las edades primitivas fueron líricas, y las edades antiguas épicas, las edades modernas son dramáticas. Esta triple poesía nace de tres grandes fuentes: la Biblia, Homero, Shakespeare. La oda canta la eternidad, la epopeya solemniza la historia, el drama pinta la vida. No es esto negar que "todo esté en todo", sino únicamente

afirmar que en cada cosa existe un elemento generador, al cual se subordinan todos los demás y que impone al conjunto su carácter propio.

El drama es, pues, la poesía completa, porque es la armonía de los contrarios. La oda y la epopeya no le contienen más que en germen: él los contiene en desarrollo pleno, los resume y los compendia. De aquí se deducen fácilmente los principales cánones de la poética dramática de Víctor Hugo, menos originales que su teoría de lo *grotesco*. Empieza por borrar como arbitraria la distinción de géneros, puesto que la tragedia o la comedia aisladas no producirán nunca más que abstracciones, ya de heroísmo, de virtudes o de crímenes, ya de ridiculeces o vicios, pero no representarán nunca el hombre entero, como le representa el drama. "Los hombres de genio, por grandes que sean, tienen siempre en sí una bestia que parodia su inteligencia." No nos detendremos en los argumentos contra las unidades de lugar y tiempo: aunque presentados con fuerza, no ofrecen novedad alguna, y por otra parte la batalla estaba definitivamente ganada por Manzoni con argumentos de otra profundidad moral que los meramente externos y técnicos que emplea Víctor Hugo. El cual, por otra parte, admite la unidad de acción no respetada por otros románticos más intransigentes que quisieron sustituirla con la unidad *de interés*.

"No hay ni reglas ni modelos, o más bien, no hay otras reglas que las leyes generales de

la naturaleza que imperan sobre todo el arte, y las leyes especiales que para cada composición resulten de las condiciones de existencia propias de cada asunto; condiciones variables, externas, y que no sirven más que una vez." Tal era la fórmula definitiva del manifiesto de Víctor Hugo, semejante a los manifiestos políticos en lo de contener muchas cosas que jamás habían de verse cumplidas. ¿Qué cosa más opuesta a lo que Víctor Hugo practicó siempre, así en el teatro como en la novela, que su doctrina sobre el *color local?* "No debe consistir—dice muy exactamente—en algunos chafarrinazos, derramados sobre un conjunto que por lo demás sea falso y convencional; no debe estar en la superficie del drama, sino en el fondo, en el corazón mismo de la obra, desde donde ha de difundirse por sí mismo, y naturalmente y con igualdad, a todos los extremos de la obra, no de otro modo que la savia que sube desde las raíces hasta las últimas hojas del árbol."

Otro punto importante hay en el *prefacio,* en que Víctor Hugo se separa manifiestamente de la doctrina y de la práctica de Alejandro Dumas y de los demás dramaturgos románticos (sin exceptuar al mismo A. de Vigny en *Chatterton*), práctica que han seguido también, sin ninguna excepción notable, los autores de comedias realistas que han venido después. Me refiero al empleo de la prosa en las composiciones dramáticas, ya por razones buenas o malas de verosimilitud (que de todos modos no

pueden tener fuerza más que aplicadas al drama de costumbres contemporáneas), ya por cansancio y aversión de la pompa monotona y amanerada del alejandrino clásico. Víctor Hugo, al contrario, está por el verso, aunque más adelante, en tres ocasiones distintas, y probablemente por exigencias de empresarios o por condescender con el gusto dominante en el teatro de la *Porte Saint-Martin*, empleó la prosa en composiciones que son verdaderos melodramas. Pero en teoría no transigió nunca, salvo que el verso dramático que él deseaba no era ciertamente el verso de la antigua tragedia, sino "un verso libre, franco, leal, que osase decirlo todo sin hipocresía ni ambages ni afectación; que pasase por transición natural de la comedia a la tragedia, de lo sublime a lo grotesco; que fuese alternativamente positivo y poético, artístico e inspirado, profundo y espontáneo, amplio y verdadero; inagotable en la variedad de sus giros, y en sus secretos de elegancia de factura; fiel a la rima, pero libre en las cesuras; capaz, como Proteo, de tomar mil formas, sin cambiar de tipo y de carácter; lírico, épico, dramático, según los casos; bello como por casualidad, como a pesar suyo y sin saberlo; capaz, en suma, de recorrer toda la gama poética, desde lo más alto a lo más bajo, desde las ideas más elevadas a las más vulgares, desde las más grotescas a las más graves, desde las más exteriores hasta las más abstractas, sin salir nunca de los límites de una escena hablada". Salvo lo de "bello como a pesar suyo"

(puesto que nunca hubo elaboración más artificiosa) este verso fué el de *Hernani*, y todavía más el de *Ruy Blas*; y la creación de este nuevo alejandrino es la más positiva conquista de Víctor Hugo en el teatro, quizá lo único que hará que se recuerden sus dramas, con los cuales modestamente pretendió eclipsar a Corneille y a Racine, y ponerse al nivel de Shakespeare y de Schiller.

Si para esto bastase con teorías, el éxito hubiese sido completo. Víctor Hugo tiene razón en casi todas las cuestiones tocadas en su preámbulo. Su misma teoría de lo grotesco, aunque no sea más que una brillante adivinación o improvisación, no siempre ajustada al proceso histórico de los fenómenos artísticos, tuvo el mérito y la ventaja de llamar la atención sobre las categorías estéticas menos estudiadas, suministrando algunos elementos a los trabajos posteriores de la crítica alemana, por ejemplo, a la *Estética de lo feo*, de Rosenkranz. Aunque rigurosamente sea falso que la antigüedad no tolerase la imitación de lo grotesco, puesto que le admitió en todas partes, en la epopeya, en la tragedia, en las artes plásticas, y hasta creó para él géneros aparte, como el *drama satírico*, y las *atelanas* y los *mimos*, no se puede dudar que en el arte antiguo impera la categoría de belleza, y en el arte moderno, no precisamente la de lo grotesco, como creyó Víctor Hugo, sino otra más amplia, la de lo *característico*, sea bello o feo, sublime o grotesco. Considerar la belleza como único objeto del arte, es error

capitalísimo, de que Víctor Hugo se salvó por instinto, y Hegel por rigor dialéctico.

Una intuición de este precio bastaría para hacer inolvidable el preámbulo, aunque no le avalorasen muchos otros aciertos, y sobre todo la ardiente y viril elocuencia conque está dicho todo. Hay allí, además, el presentimiento de un teatro nuevo, de una especie de *teatro épico* que el autor hubiera podido realizar, pero del cual voluntariamente se apartó en todas sus obras escénicas, fuera de *Los Burgraves*, la última de todas (1), la que el público de su tiempo silbó y los críticos no entendieron, pero que a los ojos de la posteridad recta y justiciera quedará siempre como una de sus obras más inspiradas y geniales, y como el lazo que une, en el imponente conjunto de sus obras, al poeta dramático, que sólo existió en germen, malogrado por el melodrama, con el gran poeta épico de la *Leyenda de los siglos*. Esta especie de teatro inmenso y primitivo, en que los personajes son a modo de colosos informes, tallados en roca viva, y representan simbólicamente dos o tres generaciones sometidas a las leyes de la fatalidad y de la expiación, era una crea-

(1) Digo la última, porque nada importan para el caso los dramas no representados ni representables, como *Torquemada* (obra de extrema decadencia y de pensamiento extravagantísimo), las comedias muy agradables insertas en *Les Quatre Vents de l'Esprit*, las piezas póstumas contenidas en el *Teatro en libertad*. Todo esto tiene valor poético, pero nada significa en la historia del teatro.

ción ciertamente grande, pero incompatible con las condiciones de la escena moderna y con los hábitos sobremanera frívolos de sus concurrentes. Por eso el mismo Víctor Hugo, en sus últimos años, reclamaba el teatro ideal, el *teatro en libertad*, único en que podían desenvolverse libremente sus epopeyas en acción.

Lícito nos será creer que cuando la pálida y prosaica comedia de nuestros días, la de Augier o el hijo de Dumas, no conserve más valor que el de testimonio histórico, todavía encontrará eco en la fantasía de nuestros nietos, que ha de renovarse seguramente por un viento de tempestad semejante al del romanticismo, la férrea poesía de *Los Burgraves;* prodigioso *cantar de gesta*, mal domado, si se quiere, a las leyes del diálogo, pero menos fácil de remedar que los oropeles de *Lucrecia* o de *Angelo,* accesibles a cualquier *aprendiz de hechicero,* como el del diálogo de Luciano o el de la balada de Goethe, con tal que tenga las palabras del conjuro aunque no posea el secreto de la acción. El drama concebido e imperfectamente realizado por Víctor Hugo era una encina gigantesca nacida para desafiar las tempestades y no para doblegarse al vientecillo de Mademoiselle Mars ó de Madame Dorval. Y todo ello, ¿para qué? Para obtener éxitos artificiales, siempre disputados, e inferiores, por supuesto, a los de cualquier abastecedor de los teatros de *boulevard;* para luchar con la oposición sorda de los mismos actores y de los mismos empresarios, mal avenidos con tanto lirismo; para ver prohibida

la representación de *Marion Delorme* por la censura previa de la Restauración, y suspendida la de *Le Roi s'amuse* por la censura ministerial de la monarquía de Julio; para tener que mutilar *Hernani*, dando así y todo en la primera noche (25 de Febrero de 1830) una batalla formidable, ganada (en apariencia tan sólo) por el generoso entusiasmo de aquella juventud romántica de las escuelas y de los talleres, que en prenda de españolismo juraba *por San Juan de Avila*, y admiraba la cabellera merovingia y el chaleco rojo de Th. Gautier (1); y, finalmente, para que siempre y en toda ocasión apareciesen en conflicto el genio del poeta y la forma inadecuada en que se empeñaba en encerrar su ambicioso pensamiento.

El tono cada vez más hueco de los prefacios contrastaba con la realidad melodramática. Nadie vió, ni es posible ver en *Angelo* lo que el poeta dice que había querido poner, que era nada menos que mostrar "en dos tipos vivos, *todas las mujeres, toda la mujer*, la mujer en la sociedad, la mujer fuera de la sociedad", sino meramente una combinación más o menos ingeniosa, y un embrollo de novela. Ni de la absurda trama de *Ruy Blas* pudo nadie inferir todas aquellas filosofías de la historia y del arte que Víctor Hugo saca en su preámbulo, del cual

(1) Véase la narración animadísima y pintoresca que el mismo Gautier hace de las primeras representaciones de *Hernani*, en su *Histoire du Romantisme* (3.ª ed.), págs. 90 a 125.

resulta que Ruy Blas es símbolo del pueblo, y D. Salustio y D. César dos aspectos distintos de la nobleza que se disuelve; aunque también, y mirada la obra bajo otro aspecto, D. Salustio es la personificación y resumen del *drama*, *Don César* de la *comedia*, y *Ruy Blas* de la *tragedia*. En suma, lo que a cada uno se le antoje, que es el único sentido de estas interpretaciones pedantescas, las cuales antes de Víctor Hugo solían estar reservadas a los comentadores, pero que después de él han sido la plaga de los prefacios compuestos por los autores mismos.

Si Víctor Hugo, hablando con entera exactitud, no es poeta dramático, de los de temperamento y de raza, tampoco es novelista en rigor, sino poeta épico admirable. Pero aquí la diferencia es menos visible, porque al fin la epopeya y la novela, aunque muy divergentes en su desarrollo histórico, son especies de un mismo género poético. Pero en los novelistas que han tenido condiciones de tales al mismo tiempo que condiciones épicas puras es fácil distinguir ambos elementos. Así en Walter-Scott, una cosa es el poeta épico de *Ivanhoe* y de *The Fair Maid of Perth*, y otra muy diversa el observador casi realista de *El Anticuario* y de *Heart of Midlothian*. Víctor Hugo, que admiraba mucho a Walter-Scott, jamás se asimiló de sus novelas ni el paciente y desinteresado estudio de los detalles, ni la malicia benévola y regocijada, ni las condiciones tan finas y tan raras de pintor de género que Walter-Scott tuvo, y que tanto nos agradan en sus novelas menos famosas,

menos románticas y menos brillantes; pero en cambio le tuvo siempre ante los ojos en la parte épica, y el estudio de tal modelo dejó huella, no solamente en sus novelas, sino en la misma trilogia de *Los Burgraves,* donde el personaje de Guanhumara parece trasunto del de Ulrica, y la aparición del Emperador Federico Barbarroja trae a la memoria la del rey Ricardo. Pero así como el drama ideal soñado por Hugo, en que se habían de dar la mano "la historia, la leyenda, el cuento, la realidad, la naturaleza, la familia, el amor, costumbres ingenuas, fisonomías salvajes, príncipes, soldados, aventureros, reyes, patriarcas como en la Biblia, cazadores de hombres como en Homero, titanes como en Esquilo, la pintura de una familia feudal y la pintura de una sociedad heroica", es cosa que se desborda de los límites del teatro actual, y sólo podría ser realizado en una epopeya cíclica; así también la forma de la novela, mucho más holgada que la del drama, pero educada por muchas generaciones en expresar el sentido prosaico de la vida, y deformada también por los hábitos razonadores que trae consigo el uso de la prosa, había de resultar estrecha para albergar esas inmensas concepciones sintéticas. Por eso no son propiamente novelas, sino una manera de poemas en prosa, *Nuestra Señora de París, Los Miserables, Los Trabajadores del Mar,* y todo lo que en este género produjo Víctor Hugo. Pero entiéndase bien que esta prosa tiene su valor propio y genial, no nacido

de una directa e impotente imitación de la lengua poética, como la que vemos en *Los Mártires*, que no son en rigor ni poema ni novela, sino un centón académico. Por lo mismo que Víctor Hugo, con ser gran prosista, es todavía mayor artífice de versos, nunca el ritmo de sus versos se confunde con el de su prosa, ni recíprocamente.

Las novelas de Víctor Hugo que precedieron a *Nuestra Señora*, con ser ensayos casi infantiles, despiertan más curiosidad y valen más, sin duda, que sus primeras odas. *Han de Islandia* (1823) es un interesante libro de caballerías; *Bug-Jargal* (1826), compuesto como por juego cuando el autor tenía diez y seis años, es una anécdota de campamento que recuerda, por lo conciso y enérgico del relato, las admirables narraciones de Próspero Mérimée; *El último día de un condenado a muerte* (1829), aunque propiamente no sea novela, sino una autopsia espeluznante, muestra hasta qué punto Víctor Hugo, tan débil, por otra parte, en el análisis psicológico de los estados normales, sabía comunicar siniestra poesía a la descripción de los estados patológicos y trasladar a su frase, exenta aquí de toda declamación y verdaderamente lapidaria, todas las conmociones deprimentes, las angustias y las torturas del dolor físico; espectáculo verdaderamente atroz e indigno del grande arte. Nótase también en estos libros cómo el autor empieza a hacer aplicaciones de su teoría de lo grotesco complicado con lo horrible,

análogas a las de su teatro: el enano Habibrah, de *Bug-Jargal;* el antropófago Han de Islandia, que bebe la sangre humana mezclada con el agua de los mares; mil rasgos de literatura afectadamente patibularia y frenética preparan el advenimiento de los Quasimodos y Frollos de *Nuestra Señora* (1831). La parte humana de esta novela ha envejecido mucho: todos los caracteres principales están construídos de una manera ficticia, y, por decirlo así, dura y angulosa; pero todavía aquellas figuras simbólicas y siniestras ejercen sobre la imaginación misterioso prestigio por la misma violencia de sus contrastes y lo mutilado y deforme de sus proporciones. Sólo la cómica resignación, la ironía benévola y escéptica del pobre poetastro Gringoire viene a atravesar como un rayo de luz estas fatídicas tinieblas, donde no queda el menor resquicio a la esperanza. Pero ¡cosa singular!, el negro pesimismo de la obra, no corregido como en Manzoni por un acento de piedad ni de resignación cristiana, se templa y rectifica de un modo mucho más imperfecto, pero real, sin duda, con la grandeza de la reconstrucción histórica, no de las almas si se quiere, pero sí de las piedras del viejo París y de los harapos de los mendigos del siglo XV y de todo el movimiento exterior tumultuoso, brillante y desordenado de las postrimerías de la Edad Media. Lo que vive en la novela, y con vida super[illegible] a todo lo restante, con vida orgánica y aun apasionada, es el coloso arquitectónico que

presta a la obra, no sólo su nombre, sino cierta unidad épica tan formidable e ingente como sus moles de piedra, entre las cuales caprichosamente se agrupan innumerables y extrañas figuras, ya trágicas, ya grotescas. La parte arqueológica de *Nuestra Señora* no es en la obra un mero episodio o una digresión pintoresca, sino que es su alma y su espíritu mismo. Hágase abstracción de la arqueología, si por un momento es posible, y *Nuestra Señora* habrá perdido como por encanto toda su grandeza, quedando reducida, salvo los esplendores del estilo, a un cuento extravagante y absurdo, menos divertido que los libros de caballerías de Alejandro Dumas, y tan inverosímil como ellos.

Nuestra Señora fué un libro de revelación arqueológica, el primer libro de arqueología romántica, a lo menos en Francia. No se hable del *Genio del Cristianismo;* Chateaubriand no sentía ningún género de arquitectura, y menos que ninguna la arquitectura gótica. Nadie puede quitar a Víctor Hugo su papel de iniciador, puesto que los ensayos de Carlos Nodier en el *Viaje Pintoresco* de Francia no eran tales que bastasen a suscitar ningún movimiento fecundo, ni siquiera a impedir la plaga de demoliciones y de restauraciones ineptas. Sin los tres famosos capítulos *Nuestra Señora. París a vista de pájaro* y *Esto matará a aquello,* es decir, "*la imprenta matará a la arquitectura*", el advenimiento triunfante de la escuela de Viollet-le-Duc no se comprende.

Todos los principios esenciales de su sistema arqueológico estaban ya adivinados en aquellos capítulos. Allí estaban hasta los errores y las audacias teóricas del gran constructor y restaurador de los edificios góticos de Francia; el contraste ingenioso y sofístico entre el arte románico puramente hierático y el arte ojival popular y laico, entregado a asociaciones donde empezaba a fermentar el libre pensamiento. Ocasión será de discutir rápidamente estas teorías cuando lleguemos a hablar de Viollet-le-Duc que les dió su forma definitiva y científica; ahora baste apuntar su genealogía, que, por raro caso, está en un capítulo de novela. Los románticos alemanes, especialmente Federico Schlegel, habían exagerado el simbolismo místico del arte ojival perdiéndose en nubes de vaporoso lirismo. Con Víctor Hugo comienza una nueva interpretación no menos exclusiva, no menos intolerante, la cual se acentúa en Viollet-le-Duc, para quien la arquitectura gótica, lejos de ser arte místico, es arte civil y municipal; y alcanza su mayor grado de exageración en el excéntrico inglés Ruskin, que la declara arte popular, doméstico y muy a propósito para todos los usos prosaicos de la vida.

Pero, sea cual fuere el valor de algunas de las generalizaciones de Víctor Hugo, y aun de su triste profecía sobre los futuros destinos de la arquitectura, que por desdicha lleva camino de cumplirse al pie de la letra si no sobreviene una total revolución en las cosas

humanas; el poeta cumplió su misión de adivinador e iniciador, no sólo vindicando un arte desdeñado, sino abriendo por medio de la imaginación el camino de la ciencia. En España todos los arqueólogos románticos sintieron la influencia de esas páginas de fuego que luego produjeron otras innumerables, acabando algunos docta y metódicamente lo que habían comenzado por mero sentimiento poético.

En *Nuestra Señora* termina la primera época de Víctor Hugo como novelista. La segunda, que comienza en 1862 con *Los Miserables* y continúa en 1866 con *Los Trabajadores del Mar* (para no hablar de otras posteriores menos notables), ofrece, aunque en menor grado que sus versos, la misma extraña mezcla de grandeza y de barroquismo que caracteriza todas las producciones de su destierro. Pero lo que persiste siempre es el carácter épico, no ya de epopeya histórica como en *Nuestra Señora*, sino de epopeya social y humanitaria. Juan Valjean, Mons. Bienvenido y hasta el polizonte Javert son símbolos, ya de injusticias sociales, ya de virtudes heroicas, ya de tercas y honradas preocupaciones. El pesimismo fatalista de *Nuestra Señora* desaparece ante una concepción más generosa de la vida, que se sobrepone a la violencia habitual del estilo en ciertas escenas de incomparable verdad moral y profunda belleza, en que el autor llega a expresar admirablemente el tránsito de las tinieblas a la luz y el ascenso de la conciencia del criminal a la comprensión de la

ley del bien. Hay en *Los Miserables*, especialmente en sus últimos volúmenes, desigualdades notorias, graves defectos de plan, quimeras malsanas, y, sobre todo, disertaciones impertinentes, mucho fárrago inútil; pero la transformación del alma de Juan Valjean y el asombroso examen de conciencia que se llama *Tempestad debajo de un cráneo*, son de un acento penetrante y que no se parece a cosa alguna de lo pasado, como confesaba el mismo Sainte-Beuve, nada amigo de Víctor Hugo en estos últimos tiempos. La psicología del poeta lírico, tan rudimentaria cuando quiere ejercitarse sobre las sutiles complicaciones de la vida social, adquiere cierta especie de poder taumatúrgico en la pintura de las crisis extremas al penetrar en los antros de un alma ruda y semisalvaje, que por la misma simplicidad de sus elementos resume todo el drama de la conciencia y puede ser símbolo del alma humana en general. Esta poesía, no ya psicológica, sino metafísica, es también esencialmente épica, y es la raíz de todas las grandezas que por este camino logra Víctor Hugo. Y no menos triunfa cuando pone en conflicto con las fuerzas ciegas de la naturaleza el poder de estas voluntades primitivas, cual vemos que en *Los Trabajadores del Mar* acontece con las empresas de Gilliat, el pescador, mudo y apasionado, a quien el amor convierte en una especie de Robinsón de nuevo cuño, heroico carpintero de ribera y domador de nuevos monstruos.

Si la novela y el teatro en Víctor Hugo iban a parar por natural pendiente a la forma épica, siempre que el autor no se empeñaba en contrariar su índole, era forzoso que un día ú otro su pensamiento poético llegara a manifestarse, si no con la unidad de un poema clásico, inasequible en nuestros días, a lo menos con la variedad multiforme de los poemas cíclicos. Tal es el verdadero carácter de las innumerables narraciones cortas que, mezcladas con fragmentos de otro género, formaron las tres series de la *Leyenda de los siglos*, cuya primera parte, superior a las restantes, apareció en 1859. El prefacio del autor, tan ambicioso como todos los suyos, y el tono de ciertas rapsodias filosóficas y cosmogónicas, que son la parte débil de la obra, y que sin reparo pueden calificarse de incoherentes, barrocas y confusas, han extraviado la opinión de muchos críticos y han dañado a la popularidad de esta obra que, a mi entender, merece la palma entre todas las de Víctor Hugo, y ha de vivir como uno de los monumentos más preciosos de la poesía de nuestro siglo. Pero para gustar bien de ella y comprender sus peculiares bellezas hay que tomarla como lo que es realmente, como una inmensa antología, como una colección de fragmentos poéticos, preciosísimos muchos de ellos, de menos valer otros, vulgar ninguno, concebidos y escritos con total independencia unos de otros, aunque luego Víctor Hugo haya pretendido reducirlos a cierta unidad ficticia. Si con-

sideramos las leyendas como parte integrante de una misma epopeya, no hay más remedio que declarar el tal poema una aberración monstruosa y dar por buena en todas sus partes la saladísima crítica de nuestro Valera (1). Un poema cuyo asunto es "todo lo creado y lo increado; la acción, todo lo que pasa y ha de pasar; el tiempo, la eternidad; el lugar, el espacio infinito, y lo que habría si pudiésemos sustraer el espacio; los personajes, Dios, el género humano, los diablos, la luz, las tinieblas, los astros, las flores, los cerdos, los asnos...", un poema que empieza con *la consagración de la mujer* y acaba con la trompeta del Juicio final, tañida por una mano negra que sale del fondo de los abismos no puede ser más que "un aquelarre estupendo". Víctor Hugo tiene la culpa de que tal interpretación sea posible, por sus manías de compararse con Ezequiel, con San Juan y con San Pablo, manías que sus admiradores de Portugal y de Ultramar suelen tomar por lo serio, haciendo a ejemplo suyo *Tempestades sonoras* y *Visiones de los tiempos.* Ya Hegel, en su *Estética* (y la cito con preferencia por ser el código del más absoluto idealismo literario, nada adverso ciertamente a la poesía transcendental y simbólica) hizo plena justicia de ese temerario empeño de "compendiar la Humanidad en una obra cíclica, de pintarla su-

(1) *Estudios Críticos...*, tomo II, Madrid, 1864, pág. 197.

cesiva y simultáneamente bajo todos sus aspectos, historia, fábula, filosofía, religión, ciencia". ¡Quién había de decir que conteniendo tantas cosas, y precisamente por contenerlas, la *Leyenda de los siglos* había de resultar con menos unidad épica que *Jocelyn*, por ejemplo! El hombre es ciertamente el sujeto de la epopeya total o fragmentaria (y de aquí el interés y la belleza de gran parte de los poemitas de la *Leyenda de los siglos*); pero nada hay menos épico que la concepción abstracta del género humano considerado como un gran individuo colectivo, que *realiza su esencia* sobre la tierra en la serie interminable de las edades históricas. Cabe aquí un cierto género de poesía metafísica; pero ésta mejor se logra en pensadores como Herder, que en los tales poemas cíclicos que suelen ser muy malas filosofías de la historia. La de Víctor Hugo, por ejemplo, en medio de sus altas pretensiones, no acierta a presentarnos en el inmenso campo de la vida histórica más que dos tipos eternamente en presencia: el del tirano feroz y sanguinario, llámese Zin-Zizimi, el sultán Murad, Ratberto, Segismundo y Ladislao, o los tíos del reyezuelo de Galicia, y el del justiciero vindicador y caballero andante del derecho, Eviradno, Roldán, el Cid. Y es que estos tipos, insuficientes si se mira a la total comprensión de la historia, son por su misma sencillez eminentemente poéticos. Pero nada de esto realiza, y hay que felicitarse de ello, aquel delirio tan propio para cautivar

la admiración de los necios, de "mostrar en un solo poema el problema único, el ser bajo su triple aspecto, la Humanidad, el Mal, lo Infinito, lo progresivo, lo relativo, lo absoluto". Lo que hay de admirable en la *Leyenda de los siglos* no son estas vaciedades altisonantes (que luego reaparecen en otro poema póstumo, *El fin de Satanás*), no son estos lugares comunes de una metafísica infantil repetida como de memoria, son verdaderas y extraordinarias leyendas, sin más valor que el valor poético; son las gotas de sangre que caen sobre la túnica del parricida rey Kanuto; las torres y murallas que levantan inútilmente los hijos de Caín para libertarle del ojo vengador que ve siempre delante de sí; el canto de las esfinges, que celebran ante el déspota Zin-Zizimi el imperio nivelador de la muerte; la homérica enumeración del cortejo de barones que rodea al falso emperador Ratberto en la plaza de Ancona, y el hórrido festín a que su imprudente confianza arrastra al marqués Fabricio de Alvenga; el águila del casco arrancando los ojos y destrozando el cráneo al caballero felón; los ecos de la bocina de Roncesvalles, repetidos en *Aymerillot* y en *El Matrimonio de Roldán,* ecos que no habían vuelto a resonar en ninguna lira francesa desde el siglo XIV. Estas y otras infinitas bellezas que en ningún poema de nuestro siglo se encontrarán en tanto número, bastan para hacer perdonar todos los apocalipsis y todas las *titanomaquias,* la *epopeya del gusano,* la rehabilitación del puer-

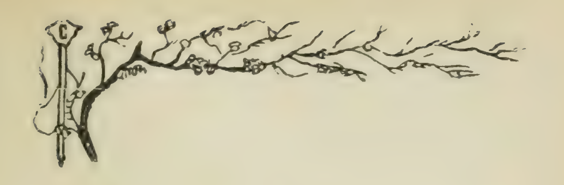
co, que pesa en la balanza divina más que todos los crímenes del sultán Murad; el martirio del asno sentimental, que libra al sapo de ser pisado, y, en suma, todas las innumerables extravagancias que parecen reunidas de intento en la *Leyenda* para que esta sola obra presentase juntos lo mejor y lo peor del poeta; los más grandes primores y las más desatinadas y barrocas imaginaciones que, si no estuviesen tan calculadas para el efecto, parecerían ensueños de febricitante (1).

---

(1) No pretendemos indicar en esta nota toda la bibliografía, ya tan numerosa, que existe acerca de Víctor Hugo. Pueden verse, en primer lugar, sus memorias (*Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, 3.ª ed., 1863), que alcanzan hasta 1841, fecha de su ingreso en la Academia Francesa. Estas Memorias, aunque muy curiosas, están llenas de inexactitudes, más o menos graves, que ha demostrado E. Biré, en sus tres libros *Victor Hugo et la Restauration* (París, Lecoffre, 1869), *Victor Hugo avant 1830* (París y Nantes, Grimaud, 1883) y *Victor Hugo après 1830*, dos volúmenes, París, Didier, 1891). En inglés existe una excelente *Life of Victor Hugo*, de Fr. T. Marzials (Londres, 1888).—Apreciaciones diversas se encuentran en Sainte-Beuve (*Portraits Contemporains*, tomo I; estos artículos, de tono muy encomiástico, terminan en 1835; poco después, disgustos personales de los más graves, separaron al poeta y al crítico, y Sainte-Beuve no volvió a escribir, a lo menos para el público, una línea sobre Víctor Hugo en sus innumerables volúmenes de crítica); G. Planche (en sus *Portraits Littéraires*, tomo I, 1855, y *Nouveaux Portraits Littéraires*, tomo I, 1854: artículos acerbísimos, por lo general, y de tono pedantesco, pero muy cargados de sentido común en todo lo relativo al teatro);

Con razón ha dicho de Víctor Hugo uno de sus más ardientes panegiristas (Stapfer): "No hay poeta en el mundo de quien se pueda decir a un tiempo tanto bien y tanto mal."

D. Nisard (*Essai sur l'école romantique,* 1891: son artículos que se remontan a los años 1829-1836; la admiración muy restringida que en los más antiguos se advierte se trocó luego en manifiesta hostilidad de parte de Nisard, como es de ver en sus *Poetas Latinos*, donde todo el estudio sobre Lucano está lleno de alusiones amargas contra Víctor Hugo). En general, la crítica universitaria fué hostil al gran poeta (el *Curso de literatura dramática,* de Saint-Marc Girardin, especialmente en sus dos primeros tomos, contiene ingeniosos y malévolos análisis de los principales caracteres y situaciones de sus dramas); E. Montégut (*Mélanges critiques,* 1887); Paul de Saint-Víctor (*Victor Hugo*, 1885), y Paul Stapfer (*Racine et Victor Hugo*, 1887), han escrito panegíricos y apoteosis más bien que libros de crítica. Más imparciales son E. Scherer, en varios de sus *Etudes sur la littérature contemporaine* (especialmente en el tomo VIII, 1866); V. Dupuy (*Victor Hugo, l'homme et le poète*, Lecène et Oudin, 1887); E. Faguet (en sus *Etudes littéraires sur le dix-neuvième siècle,* 1887); y Pelissier (en *Le Mouvement littéraire au* XIXe *siècle*, 1889). La reacción contra Victor Hugo se manifiesta con algún exceso en Julio Lemaître (*Les Contemporains*, 4.ª serie, 1889), y en Emilio Hennequin (*La Critique Scientifique,* 1890). Es feroz, por de contado, pero no siempre falta de fundamento, la crítica de Luis Veuillot, escritor de poderoso estilo, aunque en muchas cosas ignorante y en todas apasionadísimo (*Etudes sur Victor Hugo,* 1886). De cómo ha sido juzgado Víctor Hugo en España, se hablará en su lugar.



V

Continúa la evolución romántica.—Nuevas manifestaciones líricas: Alfredo de Musset.—Teófilo Gautier.—El romanticismo en la novela: Mérimée, Jorge Sand.—El romanticismo en la historia: Agustín Thierry, Michelet, etcétera.

Ni Lamartine, ni Alfredo de Vigny, ni Víctor Hugo, a pesar de las cataratas de poesía que este último desató sobre el mundo, abarcan toda la riquísima variedad de manifestaciones líricas que trajo consigo el renacimiento romántico. Hay otro poeta tenido en su tiempo por de segundo orden, pero cuya gloria póstuma ha venido acrecentándose cada día hasta ser hoy estimado como igual a los mayores y más sincero que ninguno. Este poeta, predilecto de la juventud e hijo mimado del amor, no hizo revoluciones de estrofas y de cesuras como Víctor Hugo, fué versificador muy incorrecto y abandonado, no profesó más retórica que la muy ardiente de la pasión, y con ella sola se hizo inmortal. Si el valor y la importancia de un poeta hubiesen de estimarse por la materia de sus cantos, Alfredo de Musset (1810-1857) sería delicado, gracioso, encantador, cualquier cosa menos grande. Como en poesía

lírica nada vale más que la expresión vibrante y verdadera de un alma humana que se nos entrega del todo con la generosa confianza de la juventud y sin las astucias del procedimiento literario, no es de admirar que todos los resonantes alejandrinos de Víctor Hugo imprecando a los tiranos o filosofando sobre la palingenesia universal nos lleguen menos al alma que las sencillas, y, si se quiere, vulgares confesiones de este pobre poeta, cuya vena se agotó a los treinta años, pero que "no mintió nunca", según la feliz expresión de Taine. "Ha muerto—continúa este mismo admirable crítico—, y nos parece que todos los días le oímos hablar... No dijo más que lo que sentía, y lo dijo como lo sentía. Pensó alto; hizo la confesión de todo el mundo. No ha sido admirado, ha sido amado, porque era más que un poeta, era un hombre. Todo el mundo encontraba en él sus propios sentimientos, aun los más fugitivos, aun los más íntimos; tenía las últimas virtudes que nos quedan, la generosidad y la sinceridad, y tenía el más precioso de los dones que pueden seducir a una sociedad envejecida: la juventud. ¡Con qué fuego ha lanzado al combate y ha hecho lidiar entre sí el amor, los celos, la sed de placer, todas las pasiones impetuosas que ascienden con las oleadas de una sangre virgen desde lo más profundo de un corazón juvenil! ¿Hay alguien que las haya sentido con más intensidad que él? Se lanzó en medio de la vida, como un caballo de raza, a

quien el olor de las plantas y la magnífica novedad del vasto cielo precipitan a través de los campos en correrías insensatas que lo atropellan y rinden todo y acaban por rendirle a él mismo. Pidió demasiado a las cosas: quiso saborear de un solo trago, con áspera avidez, toda la vida, y quedó tan sediento como antes, y entonces estallaron esos sollozos que han encontrado eco en todos los corazones... Tal como es le amamos siempre, no podemos escuchar a otro, todos a su lado nos parecen fríos y mentirosos... No importa que el más apasionado de sus poemas haya salido de un lugar innoble: que en medio de lo feo y lo vulgar se haya desatado el torrente de su divina elocuencia, porque en ese instante mismo se han reunido en su corazón despedazado todas las magnificencias de la naturaleza y del espíritu para resplandecer bajo el más ardiente sol de poesía que hubo nunca. En ese fango y en esa miseria, desde lo alto de su duda y de su desesperación ha visto lo infinito como se ve el mar desde lo alto de un promontorio combatido por las tempestades. Las religiones, su gloria y su ruina, el género humano, sus dolores y su destino, cuanto hay de sublime en el mundo se le ha aparecido entonces como en un relámpago. Ha sentido, por lo menos esta vez en su vida, la tormenta interior de sensaciones profundas, de ensueños gigantescos y de deleites inmensos, cuyo deseo hace vivir y cuya falta produce la muerte. No fué un simple *dilettante;* no se contentó con go-

zar; ha impreso su huella en el pensamiento; ha dicho al mundo lo que es el hombre, el amor, la verdad, la dicha humana. Ha padecido mucho, pero ha inventado; ha caído de desfallecimiento en el camino, pero ha producido. Ha arrancado desesperadamente de sus entrañas la idea que había concebido y la ha mostrado a los ojos de todos sangrienta, pero viva (1).”

Nada se puede añadir a este magnífico ditirambo, que resume por la voz más elocuente y autorizada entre los modernos críticos, el juicio definitivo que sobre Alfredo de Musset ha formulado, no la turbulenta y apasionada generación romántica, que precisamente por estar demasiado cerca del poeta y participar en gran manera de su propio modo de sentir no acertó a comprender su excepcional grandeza, sino una generación fría, positiva, avezada a la severidad y precisión de los métodos científicos, y que parece separada por un mundo entero de aquella luminosa nube de ilusiones y desvaríos juveniles, que fué el mundo de Alfredo de Musset. El *Souvenir,* las *Noches* tenían para los contemporáneos cierto valor de confidencias imprudentes, que en parte enturbiaba y disminuía su efecto poético. La presencia o el recuerdo del *dandy* caprichoso, algo fatuo, desarreglado, quizá egoista, impedía que muchos se penetrasen bastante de la profundi-

(1) Véase el final del V tomo de la *Historia de la literatura inglesa* (paralelo entre Musset y Tennyson).

dad de sentimiento que se ocultaba bajo apariencias tan frívolas. Por otro lado, eran tiempos en que casi todo el mundo mentía a sabiendas, afectando en los versos una especie de misticismo amoroso que casi nadie, fuera de Lamartine, había sentido ni menos practicado. Todo el fuego que Musset ponía en la descripción de pasiones muy verdaderas y muy humanas, conducía sólo a que poetas no más morigerados que él, y bajo otros aspectos no menos peligrosos (que también tiene sus peligros la lujuria del espíritu), le tuviesen por un libertino, cantor de los impuros goces de la carne. Lo que había en el fondo de aquella encarnizada persecución del deleite infinito, monstruosamente idealizada por él en las célebres estancias sobre Don Juan en el poema *Namouna,*

Fouillant dans le cœur d'une hécatombe humaine,
Prêtre désespéré, pour y chercher ton Dieu,

era una ardiente, extraviada y nunca saciada aspiración ideal. La angustia, la desesperación del apetito burlado, la gota de acíbar, el *amari aliquid,* que yace siempre en el fondo de la copa del placer: la reacción impetuosa del alma cuya nativa nobleza se siente degradada por el contacto de la realidad impura (1); la persis-

(1) Ah malheur à celui qui laisse la débauche
Planter le premier cou sous sa mamelle gauche!
Le cœur d'un homme vierge est un vase profond;
Lorsque la première eau qu'on y verse est impure,
La mer y passerait sans laver la souillure,
Car l'abime est immense, et la tache est au fond.
(*La Coupe et les lèvres.*)

tencia increíble de cierto candor de niño, de cierta virginidad de corazón, en medio de las depravaciones de la orgía y de las fanfarronadas escépticas; y juntamente con la alegría loca e intemperante y con los sobresaltos convulsivos del deseo, no sé qué presentimiento lúgubre que Musset hace sentar siempre a su mesa, así como los antiguos egipcios introducían una momia en sus banquetes, preparan el ánimo ya desde la primera de sus obras geniales (el poema dramático de *La Copa y los Labios*) para la magnífica explosión de afectos dolorosos que hay en *Rolla,* en *Las Noches,* en el *Recuerdo,* en la *Esperanza en Dios,* en la carta *A Lamartine,* en las estancias *A la muerte de la Malibrán;* afectos no egoístas, aunque sean personalísimos (como que en tales versos va a pedazos el alma misma del poeta), sino levantados a la esfera más alta y universal de la poesía por la misma sinceridad de la emoción, que en el dolor más humilde y quizá más impuro, en la más despreciada lágrima, nos hace entrever el misterio infinito del dolor universal, y abre en toda alma las fuentes secretas de cierto misticismo mucho más hondo que el de los líricos platónicos y soñadores, porque no nace de efímeras cavilaciones, sino de una intuición positiva de la miseria humana, de donde inesperadamente surge, entre clamores de angustia formidable, algo todavía más lírico que el recuerdo de la fe perdida: el presentimiento imperativo del orden sobrenatural, las ráfagas de lo divino que vienen a herir la frente de

quien por vicios de educación no creyó nunca, y habiendo nacido para amar derrochó indignamente el tesoro de su amor sin que el mundo acertase a saciar su capacidad inmensa.

Eh bien, qu'il soit permis d'en baisser la poussière
Au moins crédule enfant de ce siècle sans foi,
Et de pleurer, ô Christ! sur cette froide terre
Que vivait de ta mort, et qui mourra sans toi!

. . . .

Où donc est le Sauveur pour entr'ouvrir nos tombes?
Où donc le vieux Saint Paul haranguant les Romains,
Suspendant tout un peuple à ses haillons divins?
Où donc est le Cénacle? où donc les catacombes?

. . . .

Sur quels pieds tombez-vous, parfums de Madeleine?
Où donc vibre dans l'air une voix plus qu'humaine?

. . . .

Et que nous reste-t-il à nous, les déicides?
Pour qui travaillez-vous, démolisseurs stupides,
Lorsque vous disséquiez le Christ sur son autel?
Que vouliez-vous semer sur sa celeste tombe
Quand vous jettiez au vent la sanglante colombe,
Qui tombe en tournoyant dans l'abime eternel?

. . . .

La severidad de los más rígidos moralistas ha tenido que trocarse en compasión afectuosa ante un dolor tan inconsolable y en el fondo tan ejemplar. Hay dos maneras de leer a Musset, que responden a dos muy distintos períodos de la vida. En el primero encanta sobre todo la petulancia ingenua, el brío juvenil y desaforado, el orgullo y el goce mismo de vivir, suelto de toda traba, alcanzando con la mano cuanto los ojos y el pensamiento descubren. En el segundo comienza a vislumbrarse un alma de poeta mucho más grande de lo

que se imaginó al principio, un poeta en toda la fuerza de la palabra, verdadero *vates,* que en un momento solemne ha dado expresión no perecedera, precisamente por lo inesperada y espontánea, a la más profunda crisis moral de la generación a que él pertenecía, a los terrores de la conciencia solitaria y desierta del ideal religioso, e impotente ya para alcanzarle por haber secado en sí todas las fuentes de la vida espiritual.

Aunque Musset, en la parte propiamente lírica y personal de su obra, nada debe a nadie, y aparece aislado de toda escuela y grupo literario como todos aquellos poetas que sólo han sido grandes cuando han hablado de las cosas de su alma, no se ha de creer que dejara de recibir en otras producciones suyas de carácter menos íntimo las influencias de la literatura de su tiempo. Al contrario, sin ser hombre docto ni artista muy paciente (a lo cual tampoco se prestaba el desorden de su vida que prematuramente le condujo al sepulcro), estaba dotado de rara virtud de asimilación, que le hacía imitar con facilidad los modelos más diversos.

Por eso, antes de ser poeta natural fué poeta afectado; antes de encontrar su inspiración propia, caminó sobre las huellas de Víctor Hugo y de Mérimée, y siendo poco más que un niño, en 1830, publicó, no se sabe a punto fijo si como desafío a la escuela clásica o como caricatura de los excesos románticos, una muy divertida colección de extravagancias sanguinolentas y feroces que llamó *Cuen-*

tos de España y de Italia, donde figuran la famosa balada *a la luna,* "que brilla sobre el campanario como un punto sobre la *i*"; las serenatas a la marquesa de Amaegui, "una andaluza muy conocida en Barcelona" (que, quizá, en la geografía de A. de Musset, era la capital de Andalucía), y el celebérrimo duelo de *D. Páez* y *D. Etur* en un tugurio *rue San Bernardo.* El efecto de todos estos disparates resulta cómico, y quizá lo era en el propósito del autor, *enfant terrible* entonces, escolar prematuramente emancipado, que gustaba de amontonar todo género de horrores para embestir de frente a los espíritus timoratos y pudibundos. Más adelante experimentó la influencia de Byron, con cuyo ingenio tenía ciertos puntos de contacto y muchos más de desemejanza, siendo Musset mucho más sincero y también más limitado, y Byron mucho más teatral y artificioso, pero también más amplio, más viril, más perfecto de estilo y dotado de aquella vigorosa facultad de engrandecer el dolor propio, derramándole sobre la naturaleza y mezclándole con su contemplación, que Chateaubriand tuvo también, y que Musset no poseyó nunca.

Pero, en suma, Musset, antes de alcanzar la cumbre de su lirismo propio, fué uno de los más felices imitadores de Byron, no sólo en *Portia,* que inmediatamente trae el recuerdo de *Parisina;* y en *La Copa y los Labios,* que con ser tan original parece de la misma familia dramática que *Manfredo,* sino en las irreve-

rentes y chistosas digresiones de *Mardoche* y de *Namuna*, que quizá no se hubieran escrito sin las de *Don Juan*, aunque el autor se defiende, y con razón, de todo plagio, recordando que Byron también había imitado a Pulci.

Esta misma facilidad suya para asimilarse la inspiración ajena, sin perjuicio de su originalidad propia, siempre exquisita, le llevó al cultivo de la poesía dramática y de la novela, mostrándose excelente en uno y otro género, aunque sin igualarse a sí mismo como poeta lírico, ni igualar tampoco a los grandes maestros del drama y de la poesía narrativa. Sus obras más extensas y de más amplio desarrollo (*Lorenzaccio*, a pesar de ciertos rasgos de vigor shakespiriano, *Andrea del Sarto*, la misma *Confesión de un hijo del siglo*, no obstante la áspera elocuencia de algunos trozos, y el valor que tiene como documento psicológico) no son las más felices, y el autor se abstuvo cuerdamente de multiplicarlas, repitiendo aquella máxima suya tan sabida: "Mi copa es pequeña, pero bebo en mi copa." Tiene, pues, su forma dramática propia, y forma deliciosa, por cierto: una especie de comedia de amor, ideal y fantástica, por el estilo de las de Shakespeare, que nos transporta a un país de encantamientos, lleno de silfos y de espíritus leves mecidos en un rayo de luna: y otro género de pequeña comedia que llamó *proverbio*, más próxima a la realidad, pero a un género de realidad de salón, ingeniosa y convencional como la de las comedias de Marivaux, salvo la diferencia que nace

del genio lírico de Musset, visible aún en la fina trama de estas coqueterías poéticas, que tantos han querido imitar y que resultan tan empalagosas en los imitadores. Por raro caso todo este teatro escrito sin pensar en la escena, e impreso en la *Revista de Ambos Mundos* bastantes años antes de llegar a las tablas, es acaso lo único que ha quedado en pie del repertorio romántico, si bien su éxito en los teatros de sociedad y entre las grandes damas ha sido todavía mayor que en los teatros públicos, donde se pierden más ciertos matices delicados.

Las novelas cortas de Alfredo de Musset tienen casi las mismas excelencias que su teatro, y, dirigidas al mismo público, han obtenido un éxito muy semejante. Por lo común son anécdotas amorosas, en cuya narración se mezclan muy lindamente la manera nerviosa, concentrada y precisa de los grandes cuentistas italianos, y la gracia un poco amanerada de los escritores de salón del siglo XVIII, tales como Hamilton.

Musset es acaso el único, entre los grandes poetas románticos, que publicase sus obras sin aparato de prólogos ni de poéticas. No recuerdo más excepción importante que la epístola en verso que precede al *Spectacle dans un fauteuil*, y encierra una profesión casi cínica de escepticismo religioso, político y aun literario, sin que reste en pie otro ideal que el amor. Perteneció por algún tiempo al Cenáculo romántico, pero se separó de él bruscamente, y

no le escaseó ni las parodias ni los agudos dardos satíricos en las *Cartas de Dupuis y Cotonet,* escritas en aquella prosa suya limpia y graciosa que vale casi tanto como sus versos. Conservaba mucho de las ideas y de los gustos del siglo XVIII, cuyo ideal de elegancia mundana hubiera sido constantemente el suyo, si el soplo de la pasión abrasadora no le hubiese levantado sobre sí mismo, y si grandes poetas extranjeros como Byron y Shakespeare, a quien comprendió admirablemente aun en las partes menos accesibles de su gigantesco monumento, y como Leopardi, cuyo nombre él por primera vez pronunció en Francia, no le hubiesen mostrado un ideal más alto. Fué esencialmente romántico por la pasión, pero exceptuando sus primeras obras, que son las menos íntimas, no lo fué sino a medias en las novedades de estilo y versificación, a las cuales daba poca importancia. Dicen que solía rimar pobremente, y que variaba poco de metros, pero este defecto, por el cual le desdeñan los *parnasianos* y los admiradores de Víctor Hugo, es de aquellos que no puede percibir un extranjero, y que nada importan, por consiguiente, a quien en los versos de cualquier lengua busca principalmente poesía, y no gimnasia de sílabas (1).

Lamartine, Vigny, Víctor Hugo y Musset,

(1) Hay en las obras de Alfredo de Musset un volumen entero de *Misceláneas de Literatura y crítica,* en que, además de las *Cartas de Dupuis,* figuran bastantes artículos sobre cuadros y teatros. Algún

son universalmente considerados como los poetas mayores del coro romántico. Detenerse en los secundarios sería inútil para nuestro propósito, pero aunque sea de pasada es imposible omitir los nombres de Augusto Barbier y de Brizeux, que ganaron su reputación en 1831 con pequeño número de versos: Barbier, el vigoroso autor de los *Yambos*, levantando la sátira política hasta las cumbres de la indignación lírica, y desenterrando después de Andrés Chenier el ritmo vengador de Arquíloco para flagelar la monstruosa corrupción parisiense y las inmundicias morales que hizo salir a la superficie el movimiento revolucionario de Julio: Brizeux, por el contrario, describiendo en su purísimo idilio de *María* las patriarcales costumbres de los bretones. Barbier enmudeció después de 1833, en que apareció su bello poema del *Pianto*, inspirado por los recuerdos y las tristezas de Italia, obra de serena inspiración y clásica belleza en algunas de sus partes, pero que pareció algo pálida de estilo y menos inspirada que artificiosa a los que tenían aún en los oídos la energía brutal, cínica y avasalla-

---

otro fragmento crítico de poca importancia puede encontrarse en sus *Obras Póstumas.*

Sobre Musset véanse, además de su biografía escrita por su hermano Pablo, dos artículos de Sainte-Beuve (que hoy nos parecen muy fríos de tono), uno en los *Portraits Contemporains* (tomo II), y otros dos en las *Causeries du Lundi* (tomos I y XIII); uno excelente de Montégut en *Nos Morts Contemporains* (1.ª serie), y otro de E. Faguet en sus *Estudios*, que repetidas veces hemos citado.

dora, el torrente fangoso pero irresistible de *La Popularité, La Curée* y *L'Idole,* que ni siquiera han podido ser eclipsadas por los *Castigos* de Víctor Hugo.

Brizeux se acantonó en la Bretaña, describiendo en una serie de poemas (*Los Bretones. Historias Poéticas...*) ya sus costumbres rústicas, ya los restos de la mitología céltica, que luego han dado asunto a las interesantes compilaciones y reconstrucciones, acaso más poéticas que fieles, del vizconde Hersart de la Villemarqué. Así como Barbier logra originalidad como satírico dentro del grupo romántico, Brizeux la conquista, no sólo como el más antiguo imitador de la epopeya idílica de los alemanes (*Luisa, Hermann* y *Dorotea*), precursor, por tanto, del cantor de *Mireya,* sino como primer poeta regional y *folk-lórico,* imitado después por tantos otros. Con él empieza a manifestarse en Francia una de las más positivas y simpáticas consecuencias del movimiento romántico, despertándose el sentido de la poesía rústica y tradicional que se había mostrado en Escocia con Walter-Scott.

No nos detendremos en poetas de menor valor y de fama más transitoria. De casi todos pueden encontrarse noticias en la *Historia del Romanticismo* de Th. Gautier, o en los innumerables volúmenes de Sainte-Beuve. Este gran crítico había cultivado mucho la poesía lírica en sus mocedades, y la amó siempre con amor entrañable, prefiriéndola a todo otro género de literatura; pero la vulgar preocupa-

ción que difícilmente concede a un mismo hombre dos géneros de talento por muy enlazados que entre sí estén, y por más que uno de ellos suponga siempre en mayor o menor grado el otro, lanzó una sombra de injustificado desdén sobre sus versos, injusticia que a Sainte-Beuve le llegó al alma, y lo que es más, le arrastró a otras injusticias con sus contemporáneos. Hoy la reacción ha venido, y entre los hombres de verdadero gusto y juicio propio, no sujetos a los caprichos de la baja prensa ni de la multitud ignorante, es ya cosa admitida el considerar a Sainte-Beuve como uno de los líricos románticos de más original fisonomía, especialmente en la poesía elegíaca, a la cual trajo una nota propia de amargo y desencantado pesimismo, que no puede confundirse ni con el solemne y trágico estoicismo de Alfredo de Vigny, ni con la ingenua desesperación de A. de Musset, ni mucho menos con la melancolía de Lamartine. Si quisiéramos definir el matiz extraño que la enfermedad de su siglo, la de René y Adolfo, tomó en los versos que Sainte-Beuve componía cuando estudiante, diríamos que era un pesimismo *realista* y *humilde,* el cual sacaba toda su fuerza de las más vulgares circunstancias de la vida. En el estilo que suele ser afectadamente natural y sencillo, se nota la influencia de los *lakistas* ingleses, especialmente de Wordsworth, cuyo espíritu analítico y sutil, mezclado con gran profundidad de sentimiento, cuadraba a la extraña complexión de Sainte-Beuve, que

era al mismo tiempo moralista muy reflexivo y sagaz, y hombre muy apasionado con apariencias frías. La tristísima poesía de las *Contemplaciones de José Delorme* y de los *Pensamientos de Agosto,* con su psicología mórbida, sus feroces disecciones anatómicas y su misticismo enervante, ha venido a ser mejor apreciada después que nuevas corrientes han traído estas mismas cosas al arte contemporáneo, y Sainte-Beuve, precursor del *decadentismo,* ha tenido como poeta un renacimiento póstumo, al cual ha contribuído también el celo de los *parnasianos,* que le atribuyen, y con razón, el mérito de gran parte de las innovaciones métricas de Víctor Hugo, aprendidas por Sainte-Beuve en los libros del siglo XVI, y transmitidas por él al patriarca de la escuela romántica.

Muy diversa celebridad que la de Sainte-Beuve es la de Teófilo Gautier (1811-1872), a quien algunos han llegado a colocar en el número de los poetas románticos de primer orden, mientras que otros le consideran como fundador de una escuela distinta. A nuestros ojos, es un poeta de transición, excelente en su género, el cual, desarrollando, no solamente con predilección, sino con exclusivismo, uno de los elementos de la retórica romántica, y prescindiendo sistemáticamente de los demás, llegó a formarse un mundo poético propio, que es la antítesis viva del de Lamartine y Musset, y que sólo se enlaza con ciertas partes de la obra múltiple de Víctor Hugo a modo de exa-

geración disidente y cismática. El punto de partida de Th. Gautier es el romanticismo pintoresco, el romanticismo de las *Orientales,* la poesía deslumbradora de color, luchando con el pincel, y dando la sensación de las cosas materiales como si se viesen y se palpasen, sin más objeto que la sensación misma, sin intervención alguna de idea ni de sentimiento. Este materialismo poético, este culto de las apariencias visibles y tangibles, este arte que el mismo Th. Gautier definía exactamente llamándole una *transposición a la poesía de los procedimientos de las artes plásticas,* marca sin duda el tránsito del romanticismo al realismo; pero hay una diferencia profunda entre Gautier y los realistas, por virtud de la cual él permaneció romántico impenitente: y es que los realistas reproducen indistintamente todo género de colores, formas y detalles, y aun suelen deleitarse con preferencia en lo más feo, trivial y abominable, mientras que Gautier profesaba el culto de la belleza plástica, de la salud, de la riqueza y de la felicidad, y procuraba y conseguía en su poesía y en su prosa ofrecer a los ojos de sus asombrados lectores una continua fiesta, reuniendo los aspectos más plácidos y seductores del mundo de la naturaleza y del mundo del arte, todo lo que centellea, todo lo que esplende, todo lo que halaga amorosamente los ojos y el tacto. No se levanta nunca sobre la visión sensual, no tiene una idea ni apenas tiene una emoción, salvo el entusiasmo técnico; pero como artista parece haber vivido

en una continua orgía de luz, rodeado de oro, de púrpura, de mármoles y de lienzos de la escuela veneciana. Para él lo feo (físicamente hablando) no tenía derecho de existir en el mundo: la fealdad moral le importaba menos, y la reproducía sin velo y sin escrúpulos cuando la encontraba pintoresca. Fué autor de uno de los libros más escandalosos de la literatura moderna; pero aun en este libro la inmoralidad es, digámoslo así, tan exterior, tan superficial, tan irreflexiva, y de tal modo parece ajeno el autor a todo pensamiento serio, que en vez de la impresión nauseabunda, deprimente y penosa que suelen dejar los engendros naturalistas, apenas es posible ver allí otra cosa que la extravagancia de un colorista algo descarriado por malos hábitos de taller. La vocación de Th. Gautier fué la de pintor antes que la de poeta, y si por circunstancias independientes de su voluntad tuvo que abandonar muy pronto el arte en que había hecho sus primeros ensayos, fué para trasladar a otro arte sus procedimientos de estilo, y crear (no hay exageración en esto) la *literatura pictórica,* en prosa y en verso, en viajes, en novelas y en libros de crítica. Esta *adaptación* de un arte a otro, esta *traducción* del cuadro por el libro, es, ciertamente, una revolución, grande o pequeña, en el arte, y aunque sus orígenes estén en la escuela romántica, hay que convenir en que no obtuvo su cabal desarrollo sino en las obras de Gautier, degenerando luego en manos de sus discípulos en el amaneramiento pueril de los cachivaches

viejos o nuevos (*bibelots*) y de los muñecos japoneses. Pero es condición de todo jefe de escuela arrastrar en pos de sí una multitud de charlatanes que exageran y desacreditan su sistema. Yo creo que el de Gautier, si se toma como doctrina estética, no puede ser más falso, y que nada hay que indique tanto la decadencia y próxima ruina de una literatura como estas invasiones de unas artes en otras. Si la poesía no es arte de sentimiento, ¿para qué sirve la poesía? En el terreno de las imágenes nunca podrá tener más que un valor subsidiario, y el mayor elogio que podrá hacerse de ella es que *se parece* a un cuadro o que imperfectamente le recuerda. Pero todo el que esté organizado para sentir el valor de la expresión pictórica preferirá el cuadro, y sólo hará estimación de las palabras cuando no tenga el cuadro delante y quiera renovar de algún modo (que siempre será muy tibio) su primera impresión. Y para el que no sienta muy enérgicamente el prestigio del color y de las líneas, las palabras serán letra muerta, y acabará por cerrar con enojo un libro que ni por casualidad se dirige a su naturaleza moral, que huye, como de un pecado mortal, de conmoverle, que hace alarde de prescindir de toda idea, convirtiendo al animal pensante en máquina de ver, y que en la imagen misma no contempla la expresión de la vida, sino pura y simplemente la imagen misma. Lo único que salva a Th. Gautier y no salva a sus discípulos, lo que hace deleitosísima su lectura y hasta simpático al hombre a des-

pecho de su nihilismo psicológico, es que su arte descriptivo, elevado por él a toda la perfección posible hasta darnos la ilusión de cosa vista, no nació de doctrina pedantesca, sino del impulso irresistible de una vocación pictórica que no pudo desarrollarse en su campo natural y propio. Un escritor de este género puede y debe ser admirado a título de singularidad: lo que no puede ni debe pasar es una escuela que empieza por renunciar a todas las fuentes del sentimiento poético. Cuatro versos de Musset, incorrectos si se quiere, pero salidos del alma, valen más que todos los prodigios de industria y habilidad técnica y todos los portentos descriptivos que nos ha dejado Th. Gautier.

El cual, como queda dicho, resulta, a pesar de todo esto, el escritor más ameno y brillante de la moderna literatura francesa. No tiene más facultad superior que la de *ver*, y de ver solamente lo opulento y lo magnífico; pero la tiene completa, inmediata, infalible. "Toda mi fuerza consiste—decía él—en que soy un hombre para quien existe el universo visible." No es el *homo additus naturae;* es la naturaleza pasivamente reflejada, sin que el espíritu intervenga para modificarla, como no sea en el sentido de una mayor intensidad y concentración de luz. La lengua que usa y que en gran parte él creó, ya renovando arcaísmos, ya introduciendo felizmente voces técnicas confinadas antes al vocabulario de los arqueólogos y de los artistas, es opulentísima de términos concretos más aún que la lengua del

mismo Víctor Hugo y remozada como ella en las fuentes abundantísimas de la lengua del siglo XVI y aun en los excéntricos y desdeñados autores del tiempo de Luis XIII Nada de perífrasis ni de locuciones abstractas; todo tiene aquí su nombre propio, *reconquistado contra Malherbe*, como decía el mismo Gautier, que también se jactaba de "haberse lanzado a la conquista de adjetivos, desenterrando muchos encantadores y admirables que ya no podrán caer en desuso". A esta profusión del vocabulario pintoresco hay que añadir conquistas no menores en el ritmo. Difícil parecía innovación alguna en este punto después de Víctor Hugo, y ciertamente Gautier, que miraba a su maestro con veneración supersticiosa, y que además tenía la inspiración lírica de vuelo algo corto y más graciosa que elevada, se abstuvo de rivalizar con él en las estrofas de la oda propiamente dicha, y se consagró a cincelar con la más prolija, perseverante y delicada labor pequeñas joyas poéticas, *esmaltes* y *camafeos*, como él dice, "ya sobre placa de oro o de cobre con los vivos colores del esmalte, ya con la rueda del grabador de piedras finas sobre ágata, cornalina u onix... medallones para encajar en la tapa de algún cofre, piedras de anillo, algo que recordase las improntas de medallas antiguas que se ven en los estudios de los pintores y escultores". Para ello renovó ciertas formas antiguas, el terceto o *tercia rima*, los cuartetos de versos de nueve sílabas (para

los franceses de ocho). Antes de llegar a esta definitiva manera suya ensayó muchas otras, de que dan testimonio las innumerables poesías que compuso desde 1830 a 1838, entre las cuales hay imitaciones de Víctor Hugo y hasta de Byron, y largos poemas filosóficos (*Alberto, La Comedia de la Muerte*) enteramente contrarias a la índole de su autor, que suele vengarse del asunto a fuerza de descripciones. Pero lo perfecto, lo excelente y característico de la *manera* poética de Teófilo Gautier (y de pocos puede decirse con tanta exactitud que en vez de estilo han tenido una manera) ha de buscarse en los *Emaux et Camées* y en aquella bellísima sección de sus poesías que lleva por título *España* (1845) y contiene impresiones de naturaleza y de arte iguales o superiores a las mejores páginas de su *Viaje*. En la enérgica precisión de estas breves piezas inspiradas por el abrupto paisaje de nuestras sierras o por algún lienzo de Zurbarán, Ribera o Valdés Leal, se ve que el sol de España había herido a Th. Gautier de plano, y que él, mucho más que Víctor Hugo, había encontrado aquí—como dice Sainte-Beuve—"su verdadero clima y su verdadera patria" (1). Es, en efecto, colorista por excelencia, como los grandes artistas españoles, con quienes tiene manifiestas analogías de temperamento. Su *Viaje a España*, que en Francia está considerado como obra maestra, y

---

(1) *Nouveaux Lundis*, tomo VI, pág. 303.

que entre nosotros por una preocupación absurda suele citarse como modelo de disparates sólo comparable con el de Alejandro Dumas, no es en verdad ningún documento histórico ni arqueológico; pero en lo que toca a la interpretación poética del paisaje, difícilmente será superado nunca, porque la geografía física de la Península no está contada allí, sino *vista*, con visión absorta, desinteresada y esplendente. Otro tanto hay que decir en mayor o menor grado de todos los viajes de Gautier: el de Venecia, el de Rusia, el de Constantinopla. Es la parte de sus obras que se lee más y se discute menos. Como pintor de naturaleza física completó con más impersonalidad y con menos aparato la obra de Chateaubriand, *sometiéndose absolutamente al objeto*, aprendiendo los nombres de todas las cosas y enterrando para siempre la fraseología sentimental que mezclaban en sus descripciones Rousseau y Bernardino de Saint-Pierre. En Gautier no hay huella de declamación, y si alguna retórica tiene, es retórica de pintor y no de orador ni de moralista. Nunca describe por insinuación ni por equivalentes, sino abrazándose con la realidad cuerpo a cuerpo.

Como novelista, lo que caracteriza a Gautier es una especie de imaginación retrospectiva aplicada a lo más exterior de la historia, un *dilettantismo* artístico que aspira a la reproducción de las épocas pasadas, no en su vida moral, sino en sus accesorios pintorescos. Al revés de otros románticos, no gusta de tomar sus

asuntos en la Edad Media, prefiriendo épocas o más antiguas o más modernas. La predilecta suya, la que le inspiró su mejor novela después de haberle inspirado su mejor libro de crítica, es la época turbulenta, confusa y abigarrada de Luis XIII, en la cual pasa la acción del amenísimo *Capitan Fracasse* (1863), la mejor novela de aventuras que hay en lengua francesa, libro que, por intermedio del *Roman Comique,* de Scarron, se enlaza en cierto modo con nuestra tradición novelesca del siglo XVII, y tiene en el *Viaje entretenido,* de Agustín de Rojas, sus más escondidas raíces. Otras veces le enamoran las pompas y esplendores del antiguo mundo oriental, y entra en él por la puerta de ébano de los sueños, no para resucitar verdaderamente las momias egipcias y sorprender su secreto, sino para deslumbrarnos con apariciones radiantes de todo lo arquitectónico, suntuario y plástico; nuevo y extraño museo de reproducciones artísticas que, por la potencia de la evocación y el primor del detalle, llega a producir la ilusión de la vida (*Arria Marcella, El Rei Candaules, Una noche de Cleopatra,* etc.). Tan mal avenido parece el poeta con las prosaicas realidades de la vida, que, cuando por raro caso pone la acción de sus cuentos en nuestro tiempo, rodea a sus personajes de circunstancias imposibles (*Fortunio, Mlle. de Maupin*), o busca inspiración en extrañas supersticiones, como el mal de ojo (*Jettatura*) o la duplicación de la personalidad (*Avatar*), o en las mal-

sanas visiones producidas por el opio y el *hatchis*. Es cierto que en todo ello se desliza algo de ironía, y que nadie mejor que el mismo Gautier, aun en los días de su juventud, en los cuentos humorísticos de *Les Jeunes-France*, flageló, aunque con sátira benévola, como quien hiere en sus propias carnes, las extravagancias en que comenzaba a caer la segunda generación romántica a que él pertenecía, y que contaba, entre otros personajes más o menos enajenados, a Gerardo de Nerval (1) y a Pedro Borel, *el lycántropo*.

En aquella primera efervescencia de su temperamento, Teófilo Gautier hacía furibundo alarde de despreciar a los críticos. El prólogo de *Mlle. de Maupin* (1834) es casi tan célebre como el libro, aunque por diversas razones, y se ha convertido en arsenal adonde acuden en demanda de armas mortíferas todos los autores maltratados y genios no comprendidos. Del tono de tal preámbulo, que por su violencia misma parece una broma como tantas otras cosas de su autor, puede juzgarse por las siguientes muestras: "Es natural la antipatía del crítico contra el poeta, del que no hace nada contra el que hace, del zángano contra la abeja, del caballo húngaro contra el

(1) Sobre este infortunado poeta, que pasó la mayor parte de su vida en estado de locura mansa, y que hoy es más conocido por su suicidio y por sus traducciones de Goethe y de Enrique Heine, que por sus versos, puede consultarse el tomo II de los *Souvenirs littéraires*, de Max du Camp, cap. XX.

mulo. El crítico que no ha producido nada es un cobarde; vale tanto como un clérigo que cortejase a la mujer de un laico, el cual no podría seducir a la suya ni batirse tampoco con él." Nada menos que treinta páginas de injurias, todavía peor sonantes, endereza Gautier contra lo que él llama *tiña moral*, oficio de *eunucos* envidiosos, etc. No es menos divertido su furor contra la prensa periódica y contra la literatura utilitaria.

Y, sin embargo, este romántico intransigente, que quería a toda costa ser poeta y no más que poeta, se vió encadenado por la necesidad durante la mayor parte de su vida (desde 1836 en adelante) a la durísima labor del periodismo y de la crítica fugaz y del momento, en *La Presse*, en el *Moniteur Universel*, en el *Journal Officiel*. Los artículos de Gautier distan mucho de estar coleccionados todos, y, sin embargo, ocupan gran número de volúmenes, de mérito muy desigual. Los que llaman los franceses *Salones*, es decir, las revistas de exposiciones de Bellas Artes, son, no hay que decirlo, los mejores. Pero no se busque en ellos ni sombra de doctrina estética; Th. Gautier permanece ajeno a todas las teorías y se limita a copiar los cuadros con su pluma, indicando de paso la impresión de simpatía o de antipatía que le han causado, y procurando comunicársela a quien no los haya visto. Como muchas veces se trata de cuadros medianos, la transcripción literaria del cuadro vale más que el cuadro mismo, y es un modo indirecto

de salvarle de la destrucción que amaga siempre a las obras del pincel. Gautier no lleva a esta traducción ningún género de ideas literarias, como las llevaba el mismo Diderot; su crítica es puramente pictórica, crítica de hombre del oficio en cuyos secretos estaba iniciado desde niño. Sirvió de heraldo a la crítica romántica en el terreno de la pintura, y su acción puede condensarse en dos palabras: fué el campeón de Delacroix y el adversario de Paúl Delaroche (1).

Como crítico de teatros, Th. Gautier pecó siempre de indulgencia tan excesiva que llega a confundir los méritos más diversos, convirtiéndose en notoria injusticia. Teniendo que examinar todas las semanas producciones en gran parte medianas o baladíes y que chocaban de frente con todos sus gustos artísticos, abiertamente hostiles a la mayor parte de las convenciones del teatro francés y a los géneros tenidos por más nacionales, como la tragedia clásica, el *vaudeville* y la ópera cómica; y no pudiendo entregarse libremente a la expresión de sus antipatías ni hacer aquel género de crítica de impresión, penetrante, pero exclusiva, que es la única crítica de los artistas,

---

(1) *Portraits Contemporains* (la mayor parte de este volumen se refiere á artistas, aunque hay también algunos artículos de crítica literaria y teatral).—*Fusains et Eaux Fortes.*—*Tableaux à la plume.*—*Guide de l'amateur au Musée du Louvre.*—*Les Beaux Arts en Europe*, etc.

prefirió confundir a la mayor parte de los autores en una continua y desdeñosa benevolencia (1). Algo de esto se observa también en sus juicios sobre autores de libros, si bien en esta parte manifestó muchas más veces su gusto personal, especialmente cuando se trataba de poetas líricos o de novelistas, dejándonos sobre E. Heine, sobre Gerardo de Nerval, sobre Baudelaire, sobre Balzac páginas brillantísimas de aquel mismo género de crítica pintoresca y anecdótica que admiramos en sus descripciones de cuadros. Al mismo género pertenecen las semblanzas y recuerdos personales que se han reunido con el título de *Historia del romanticismo.* Por el contrario, es trabajo oficial, y hecho con grande esmero, el informe o relación sobre los progresos de la poesía francesa desde 1830 hasta 1867. Por la forma es un modelo de discreción y de cortesía, no menos que de animación y de gracia; por el fondo, un estudio bibliográfico de los más completos, al cual sólo falta un poco de sobriedad en los elogios, menos atenuación en las censuras y el apoyo de algunas ideas generales, buenas o malas, que den a los juicios un valor más universal que el de arbitra-

(1) Los folletines dramáticos de Th. Gautier se han coleccionado con el título de *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* (París, Hetzel, 1858): seis volúmenes que, aunque no añadan mucho a la gloria de su autor, sirven para la historia del teatro.

rias decisiones, hijas del instinto y del hábito técnico, que mucho suplen en verdad, aunque no lo suplan todo. Pero siempre es interesante oir la voz de un poeta que juzga a sus cofrades y a sus émulos; y en honra del carácter moral de Th. Gautier, ha de decirse que encontró algo bueno en todos, y palabras magníficas para quienquiera que las mereciese, sin que detuviera nunca su pluma, movida únicamente por el amor de lo bello, ninguna consideración extraña a la libertad del arte, ni siquiera el temor de molestar, confesando altamente su admiración por las últimas obras de Víctor Hugo, al Emperador que le había encargado su trabajo para solemnizar con él y otras Memorias análogas la Exposición Universal de 1867 (1). Pero la obra maestra de Gautier como crítico es, sin duda, su libro de *Los Grotescos* (1844), cuyo asunto y tendencias hemos indicado en otra parte; libro cuya excelencia nace precisamente de no ser en rigor libro de crítica, sino de historia anecdótica y de biografía pintoresca, como cumplía a la índole de su autor, de quien puede decirse que en más de treinta volúmenes no ha legado al mundo ni una sola idea; gran motivo de indignación y escándalo para el grave pensador y antiguo teólogo protestante Edmundo Sche-

(1) *Histoire du Romantisme, suivi de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française, 1830-1868.—Portraits et Souvenirs Littéraires.—Portraits Contemporains,* etc.

rer (1), que le llama "el escritor más ajeno que hubo nunca a toda concepción elevada del arte y a todo empleo viril de la pluma". Tanta severidad parece excesiva; el autor de *Fortunio* es, sin disputa, un escritor de decadencia, artista corrompido y refinado a la manera de Petronio, *arbiter elegantiarum, auctor purissimae impuritatis,* o más bien uno de aquellos sofistas de la familia de Filóstrato de Lemnos, que aspiraban a convertir su prosa en una galería de cuadros imaginarios. Pero si este género de perversión literaria tan raro y exquisito puede disimularse en alguien, será de fijo en Gautier, en quien la manera de decadencia resulta tan ingenua y espontánea que el lector de buen gusto siente la tentación de darle las gracias por no haber tenido ideas, en vez de hacerle sobre ello un capítulo de cargos. En su género es único; en cualquier otro se hubiera confundido entre los artistas más vulgares. Su amaneramiento y su *dilettantismo* es lo que le salva (2). Esta manera la

---

(1) Véase el prefacio del tomo VIII de sus *Etudes de Littérature Contemporaine.*

(2) Sobre Th. Gautier véanse Sainte-Beuve: *Nouveaux Lundis,* tomo VI; Montégut: *Nos Morts Contemporains,* 2.ª serie, 1884; el excelente libro del Vizconde Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des Œuvres de Th. Gautier* (París, Charpentier, 1887, dos vols. en 8.º), que es un modelo de paciencia y exactitud bibliográfica, y el reciente estudio de Max du Camp (*Th. Gautier,* París, Hachette, 1890), en la colección de *Les Grands Ecrivains Français.*

ha definido él mismo exactamente en su estudio sobre Baudelaire: "Hay gentes que son *naturalmente amaneradas*. La sencillez sería en ellas pura afectación y una especie de amaneramiento en sentido inverso. Todo lo que tiene de encantadora la verdadera inocencia, lo tiene de molesto y desagradable el falso candor... El poniente, ¿no tiene su belleza lo mismo que la mañana? Eso que impropiamente se llama estilo de decadencia, no es otra cosa que el arte cuando llega a ese punto de madurez extraña, propio y característico de las civilizaciones que envejecen; estilo ingenioso, complicado, sabio, lleno de matices y de refinamientos, que extiende siempre los límites de la lengua, explotando todos los vocabularios técnicos, tomando colores de todas las paletas, notas de todos los instrumentos, esforzándose por expresar el pensamiento en lo más inefable que tiene, y la forma en sus contornos más vagos y fugitivos. Se recordará a propósito de esto la lengua del bajo imperio romano, jaspeada ya con los verdores de la descomposición, y los refinamientos complicados de la escuela bizantina, última forma del arte griego *deliquescente;* pero tal es el idioma necesario y fatal de los pueblos y de las civilizaciones donde la vida facticia ha reemplazado á la vida natural, desarrollando en el hombre necesidades antes desconocidas."

Con su poesía puramente formal y técnica; con su culto de la belleza robusta sustituído al culto de la palidez y de la muerte; con su

indiferencia moral y su insensibilidad marmórea; con su afirmación tantas veces repetida de que el asunto nada importa al pintor ni al poeta, Th. Gautier produjo, como él mismo dice, una "bifurcación en la escuela romántica", llevándose a los artistas puros, mientras que Víctor Hugo se convertía en profeta social y Alfredo de Musset conservaba el culto de las almas apasionadas. Sin ser ni Musset ni Gautier espíritus críticos o disolventes, como lo fué Enrique Heine dentro del romanticismo alemán, por ellos quedó rota en dos sentidos contrarios la unidad de la escuela, precisamente porque estaba cumplida totalmente su fórmula y emancipada para siempre la poesía lírica en la inmensa variedad de sus manifestaciones. Todo era posible ya; desde los *Poemas Evangélicos,* de Laprade, hasta las *Flores del mal,* de Baudelaire; desde los pequeños poemas de Coppée, hasta los *Poemas bárbaros y antiguos,* de Leconte de Lisle; desde las meditaciones filosóficas de Sully-Proudhomme sobre *la justicia,* hasta las *Odas funambulescas,* de Teodoro de Banville, o los sonetos impecables de Heredia; todo era posible menos el regreso a la oda académica y al poema didáctico. La poesía hética y descarnada de Malherbe, de Boileau y de J. Bautista Rousseau quedaba vencida para siempre.

Por el contrario, en el teatro el triunfo de los románticos había sido puramente negativo y de consecuencias efímeras. Ni el arte de Shakespeare, ni el arte español, ni el arte de

Schiller conseguían aclimatarse en Francia; Víctor Hugo, con toda su magnificencia de poeta lírico; Alejandro Dumas, con su intrepidez de ejecución y su temperamento poderoso e inculto habían caído uno tras otro en el melodrama de puñal y veneno. Se esperaban las obras maestras de la nueva escuela y no llegaban nunca. La reacción era inevitable, y a muchos hombres de gusto empezaba a parecerles la poesía de *Fedra* y de *Atalía* no menos poética y más humana que la de *Hernani* y *Ruy Blas*. Era una agradable sorpresa, al releer las obras antiguas, encontrar allí la vida del alma que faltaba en las modernas. Nadie pensaba en volver a levantar la barrera de las unidades, ni invocar de nuevo las supuestas reglas de Aristoteles; pero comenzaba a entenderse que la cuestión técnica no había sido más que secundaria, y que el nuevo teatro, cualesquiera que fuesen sus méritos, resultaba notoriamente inferior al antiguo en lo más esencial del arte dramático, en la representación viva de los caracteres y afectos humanos, y estaba, además, a cien leguas de los grandes maestros de otras partes a quienes sólo imitaba en el tumulto exterior. La reacción tenía que venir, y en gran parte la hizo la célebre actriz Rachel, después de 1838, dando nueva juventud con su admirable interpretación a las principales joyas del antiguo repertorio. En torno de la inspirada trágica vinieron a agruparse los clásicos dispersos y algunos tránsfugas de la escuela român-

tica que tenían autoridad como críticos o como profesores (Nisard, Planche, Saint Marc-Girardin), y los aplausos concedidos a las antiguas tragedias fueron como el desquite de la turbulenta noche de *Hernani*. Pero, es claro que la reacción no podía hacerse exclusivamente con modelos del siglo XVII, y, buena o mala, había que oponer alguna obra fresca a las de los innovadores. Y este fué el punto débil de aquella reacción, porque entre los pocos poetas que la siguieron, ninguno había que ni remotamente igualara en genio a Víctor Hugo ni a Dumas en talento escénico. Pero las cosas caen del lado de que se inclinan, y en 1843 estaban ya tan maduras para el descrédito del drama romántico, que la titánica concepción de *Los Burgraves* (lo único verdaderamente admirable que hay en el teatro de Víctor Hugo) era silbada el 7 de Marzo, y el 22 de Abril obtenía un éxito inaudito, aunque momentáneo, la *Lucrecia,* de Ponsard, concebida, según el sistema de la antigua escuela, con un poco más de movimiento, más pompa lírica y más atención al color local. Ponsard, sin tener nada de genio, era poeta muy estimable, tanto, por lo menos, como Casimiro Delavigne, y lo mostró luego en otras obras llenas de elegancia y sensatez; pero tuvo sobre todo la fortuna de llegar a tiempo, y la aprovechó como hombre hábil. La Academia Francesa, decretando a su tragedia un premio de diez mil francos, y llamándole muy pronto a su seno, vino a poner el sello de su

autoridad al movimiento reaccionario. Pero, aunque el drama romántico fuese ya un cadáver, el éxito de Ponsard no resolvía nada, porque ni el poeta era un nuevo Racine, ni él mismo creía posible volver a la fórmula antigua sino con grandes modificaciones. Así, más que poeta clásico, fué poeta ecléctico, y pasado el fervor de la primera sorpresa, llegó más fácilmente al alma de su público con el drama semirromántico de *Carlota Corday* y con la comedia enteramente moderna de *L'Honneur et l'Argent,* que con los *Homeros* y *Ulises,* que de vez en cuando continuó escribiendo. La tragedia clásica había muerto con el antiguo régimen y era imposible resucitarla. La comedia había ido perdiendo en manos de Scribe y de sus colaboradores todo carácter literario. El drama romántico había abortado. La escuela del *buen sentido,* preconizada por Ponsard, no podía ser más que una escuela de medianía elegante y académica. Sólo una evolución realista podía salvar el teatro, y esta evolución, presentida por Diderot y realizada ya en la novela por Balzac, iba a pasar, aunque de un modo incompleto, a las tablas, creándose el drama de costumbres modernas y de tesis social, única forma que hoy subsiste, aunque no sin visos de próxima decadencia que quizá anuncie los funerales del teatro mismo, a lo menos en su forma tradicional.

Con el fracaso de la tentativa romántica en el teatro contrastaba el singular y admirable desarrollo de la novela. No fué la his-

tórica la más afortunada, aunque grandes poetas líricos la cultivasen ocasionalmente. Ni el *Cinq Mars,* de Alfredo de Vigny, ni *Nuestra Señora de París,* de Víctor Hugo (considerada meramente como novela, y prescindiendo del simbolismo arquitectónico) pueden competir en las condiciones própias del género con las obras maestras del novelista escocés que a todos servía de dechado, y que a todos aventajaba en el don de la segunda vista histórica, y en la serena imparcialidad con que reconstruía lo pasado. Había sido Walter-Scott anticuario de profesión, de vocación y de amor, y ninguno de los novelistas franceses lo era, aunque fuesen hombres de vivísima imaginación. A. Dumas, que los superaba a todos en el don de la inventiva, no menos que en ignorancia tan profunda como intrépida, y en total carencia de escrúpulos de estilo, echó por el atajo inventando una nueva especie de libros de caballerías, que sólo tenían de novelas históricas el nombre, pero que cumplían como ningún otro libro de entretenimiento el fin, subalterno e ínfimo sin duda, pero no a todos accesible, de entretener ingeniosamente las horas ociosas. Su desbordada vena de improvisador encontró ancho campo en la forma literaria del folletín, de la cual se le puede tener por inventor. En más de doscientas novelas que con bárbara fecundidad produjo, asistido por varios colaboradores, reunió tal suma de lances, complicaciones y embrollos estupendos, y de tal modo acertó á empeñar el interés y a suspender la curiosidad,

que Europa entera estuvo pendiente de aquellas extravagantes y divertidísimas fábulas, y hoy mismo siguen entreteniendo a muchos, aunque por pedantesca preocupación se nieguen a confesarlo los mismos que no pueden menos de bostezar con los llamados ahora *documentos humanos*. Para comprender el mérito singularísimo de Dumas, aun en ese género de producción atropellada a industrial, no hay más que compararle con sus inmediatos discípulos o rivales, sin excluir a F. Soulié y a E. Sué, corifeos de la turba de vándalos que en pos de él inundó el folletín, no ya sólo con novelas pseudo-históricas que no solían traer más grave mal que enseñar historia falsa a los que nunca habían de aprender la verdadera, sino con informes engendros socialistas y con bestiales y malsanas representaciones de la vida actual, pintándola como paraíso de todas las concupiscencias. Moralistas de los menos rígidos dieron la voz de alarma contra esa literatura demagógica y encanallada, que desde 1840 a 1848 fué una excitación continua y violenta a todas las malas pasiones que hierven en el populacho de las grandes capitales. La novela de propaganda socialista apenas pertenece al arte, pero ha tenido acción eficaz en la historia de las convulsiones morales de nuestro siglo, y es imposible dejar de mencionarla como signo de los tiempos.

Hubo, por otra parte, una gran personalidad literaria que, a lo menos por algún tiempo, pareció confundirse en el grupo de los agitadores

más violentos, a quienes se acercaba por sus ideas, pero no por su estilo, que fué desde el primer día perfecto y de admirable elocuencia. Si las teorías sociales de Jorge Sand (1804-1876) han envejecido, y ya ni peligro ofrecen como no sea a espíritus muy desprevenidos o muy cándidos; si las mismas extrañas reivindicaciones de los derechos del amor y de la independencia de la mujer, materia constante de sus primeros escritos, han perdido de puro absurdas toda virtud corrosiva y yacen olvidadas con los mismos libros que las consignan; si ha perecido, en suma, toda la parte deleznable y transitoria de sus obras, todo lo que escribió antes de *ser ella misma,* antes de recobrar y afirmar su inspiración personal y su verdadero idealismo, confundido y revuelto por muchos años entre el fárrago de utopías y palingenesias sociales que sucesivamente inocularon en su espíritu los Leroux, los Reynaud, los Cabet y otros personajes de la misma laya (mostrándose así una vez más que en materia de conceptos generales la mujer vive siempre de reflejo); si, en suma, el río del olvido se ha llevado apresuradamente a *Valentina,* a *Lelia,* a *Espiridión,* a *Jacobo* y a *Consuelo,* con otros mil engendros teosóficos, humanitarios y anticonyugales que fueron escándalo de su tiempo, toda esta depuración no ha servido más que para realzar la noble y serena poesía de aquellos otros libros de la segunda época de Jorge Sand, en que, apaciguada su ardiente imaginación (que por raro caso se unía a un tempera-

mento calmoso y aun frío), empezaron a ceder el paso las nieblas de su mente a las visiones del arte puro y a la radiante luz de la belleza.

Esta conversión literaria, que data de 1846 por lo menos, nos ha valido las obras de Jorge Sand más puras y más exquisitas, sus idilios del Berry, sus pinturas de costumbres rústicas, *La Mare au Diable, La Petite Fadette, François le Champi* y tantas otras, continuadas casi sin interrupción hasta su muerte, y que dieron a su vejez, tranquila y respetada, una aureola de gloria muy diversa de la siniestra luz que la había rodeado en sus escandalosas mocedades. Tomada en su integridad la serie numerosísima de las publicaciones de Jorge Sand, puede considerarse como la expresión más completa del idealismo romántico en la novela. Prescindiendo del género histórico, que cultivó muy rara vez, y esto de un modo quimérico y extravagante, todas las formas del pensamiento idealista tienen larga representación en el conjunto de sus obras, y bajo este aspecto adquieren interés hasta las más endebles y absurdas; como espejo fiel que son de todo lo que se sentía y se pensaba en torno de su autora. La novela íntima o de pasión solitaria, indomable y soberbia; el René femenino (*Lelia*); la novela de conflictos domésticos y tesis antimatrimonial (*Valentina, Indiana, Jacobo*); la novela pseudo-teológica, con las fantasías del *Evangelio Eterno* y de la religión del porvenir (*Espiridión*); la novela druídica o de supersti-

ciones célticas (*Juana*); la novela teúrgica, iluminista y simbólica (*Consuelo, La Condesa de Rudolstadt*), la novela socialista (*El Molinero de Angibault*); la novela bucólica, cuyas muestras más insignes hemos citado ya; la novela de costumbres aristocráticas, todas, en medio de la profunda diferencia de su contenido, tienen una estética común que sólo en las obras que podemos llamar de la tercera manera (esto es, posteriores a la temporada de efervescencia socialista), ha podido campear sola y libre de otras preocupaciones, pero que infundió aún en los primeros libros todo lo que tienen de realmente poético, e hizo a su autora conservar cierta especie de virginidad artística en medio del fárrago de sistemas a que sucesivamente prestó el encanto de su estilo. Esta teoría es poco más o menos la misma que hoy vuelve a enunciarse con el título de *novela novelesca.*

Oigamos cómo la explana la misma Jorge Sand en uno de sus preámbulos: "Cuando comencé a escribir novelas, no había pensado en teoría alguna; pero poco a poco fué formándose en mí casi de un modo instintivo la teoría que voy a exponer y que he seguido constantemente, casi sin darme cuenta de ella. Conforme a esta teoría, la novela debe ser obra de poesía tanto como de análisis. Requiere situaciones verdaderas y caracteres reales, que se agrupen alrededor de un tipo destinado a resumir el sentimiento o la idea capital del libro. Este tipo representa generalmente la pasión del

amor, puesto que casi todas las novelas son historias amorosas. Según la teoría enunciada, hay que idealizar este amor, y, por consiguiente, el tipo; no dudando en concederle todas las potencias cuya aspiración podemos sentir, y todos los dolores cuyas heridas hemos sentido nosotros mismos o hemos visto sentir a otros. Pero en ningún caso se ha de tolerar que los acaecimientos fortuitos le envilezcan; ha de morir o triunfar, y por eso no ha de haber reparo en concederle excepcional valor en la vida, fuerzas superiores a las del vulgo, encantos o dolores que sobrepujen totalmente la habitual condición humana, y aun, si se quiere, la verosimilitud admitida por la mayor parte de las inteligencias. En resumen: idealización del sentimiento que forma el asunto, dejando al arte del narrador el cuidado de poner este tipo dentro de un conjunto de condiciones, y en un cuadro de realidad bastante sensible para hacerle resaltar."

Esta teoría, tan claramente expuesta, explica a la vez que la manera artificial con que Jorge Sand construía sus héroes, la atmósfera de pureza artística y de elevación suave, que envolvió siempre hasta sus concepciones más insanas y sus delirios más abominables. Es cierto que esta misma idealización mística los hizo por de pronto más peligrosos, sirviendo muchas veces de tenue veladura a impulsos muy carnales. Pero el culto del ideal nunca es estéril, y a veces salva de los peores pasos al artista por una especie de moralidad suplementa-

ria e imperfecta, que pudiéramos llamar la moralidad del gusto. Y ésta, unida a cierto fondo de nativa bondad, que Jorge Sand no perdió nunca, la fué conduciendo por grados desde los abismos del ideal turbulento, egoista y amotinado contra toda ley divina y humana, hasta el ideal generoso y quimérico de la reforma social, y desde éste hasta el ideal modesto, apacible y resignado de la vida más sencilla y más próxima a la madre tierra, que la hace partícipe de sus vitales energías y de su augusta calma. Quédese para Zola el discutir si los aldeanos que pintaba *la buena castellana de Nohant* carecen o no de realidad, sin duda porque no blasfeman ni se revuelcan en la inmundicia como los de *La Terre;* y bástenos a nosotros consignar que estas nuevas geórgicas que tienen algo de la casta gravedad de la musa antigua; estas obras de admirable poesía, no afeminada, no de égloga ni de abanico, sino saludable, robusta, sincera; no nacida tampoco de la brutal pesquisa de un momento (propia más que de un novelista de un comisionado de apremios), sino de comunicación íntima, familiar y simpática con el alma del hombre de las *labores profundas,* no han sido extrañas de ningún modo a la predilección concedida a tales asuntos por los novelistas rusos, hoy tan celebrados, y a la especie de piedad conque los tratan. Lo que grandes poetas habían hecho en la epopeya, Jorge Sand lo llevó a la prosa, creando la novela idílica, que es la parte más noble y subsistente de su obra.

Por este lado, su arte no está tan muerto como dicen, y en Turgueneff y en Tolstoi se le encuentra transformado; mientras que otras partes de su genio prosiguen influyendo en el vigoroso espíritu de la mujer que con el nombre de Jorge Elliot descuella en primera línea entre los novelistas ingleses (1).

Antítesis del arte apasionado de Jorge Sand fué el arte frío, correcto, impasible, de Próspero Merimée (1803-1870), tenido universalmente por el prosista más clásico y perfecto de la moderna literatura francesa. Muchos le aventajan en el color; en la limpia severidad del dibujo no le ha vencido nadie. Su manera narrativa, rápida, algo seca y llena de nervio, es la perfección de la novela corta; no se puede contar mejor: sin declamaciones, sin énfasis, sin aparato pintoresco, sin descripciones forma-

(1) Se ha escrito mucho acerca de Jorge Sand desde los tiempos de Sainte-Beuve y G. Planche hasta nuestros días. Los últimos estudios dignos de recuerdo son el de Caro, en *Les Grands Ecrivains Français* (1887), y el de E. Zola. Sin haber escrito propiamente libros de crítica, J. Sand expuso incidentalmente sus ideas artísticas y literarias en varias novelas (*Consuelo, Les Maîtres sonneurs, Teverino, Autour de la Table, Lettres à Marcia,* etc.), y también en su correspondencia y en sus preámbulos. Una de las grandes pruebas de su intuición estética y de su gusto, consiste en haber adivinado el genio lírico de Mauricio de Guerin, publicando el asombroso fragmento de *El Centauro,* que es una de las grandes cosas de la poesía francesa de este siglo, aunque escrito en prosa.

les, sin más detalles que los precisos y característicos, grabados hondamente como en una plancha de acero. Por su perfección tiene esta prosa la misma transparencia que la de Voltaire; ni siquiera parece estilo. Esto sí que es ceñir la palabra a la realidad, y así se logra la visión precisa de ella, y no con esas impotentes orgías de color a que se entregan los pseudo-realistas.

Merimée, escritor tan magistral, era discípulo, sin embargo, de uno de los más desiguales, incoherentes y excéntricos escritores que pueden darse, del famoso Stendhal, de cuyo ateísmo crudo y sensualismo feroz participaba, aunque sin hacer tan cínico alarde de ello, no sólo porque se lo vedaban sus perfectos hábitos de hombre de mundo, sino porque la misma impiedad había tomado en él un carácter frío y desdeñoso más bien que agresivo. Por las ideas pertenecía enteramente al siglo XVIII: ni bautizado estaba. Un pesimismo tranquilo, que en la práctica tenía consecuencias más epicúreas que estoicas, parece haber sido su única filosofía. *Era de la religión de Lucrecio,* pero sin la austeridad de pensamiento, sin la elevación serena, sin la melancolía del gran poeta romano, y en cambio con una especie de ironía trascendental que hiela la sangre. Sus novelas y sus historias son un tejido de horrores contados con la mayor sencillez del mundo, como si el autor lo encontrase todo naturalísimo. Buscaba con preferencia en los anales del mundo los episodios más sangrientos, los crímenes más formidables,

períodos como el de Sila y la Guerra social, o como el reinado de Don Pedro de Castilla, para convertirlos en materia de sus estudios de erudición; su especialidad eran los grandes degüellos, los asesinatos refinados, todas las catástrofes del género humano. Había en esto cierta especie de obediencia al gusto romántico que en la novela y en el teatro gustaba de impresiones fuertes; había también algo y aun mucho de burla y de *humorismo* sanguinario, que es un humorismo como otro cualquiera; pero la raíz más honda de todo ello estaba sin duda en el escepticismo absoluto de Mérimée, en su concepción mecánica y fatalista del mundo, y en su inmoralidad teórica, que contrastaba con mil buenas cualidades y prendas personales que tuvo y que le hacían capaz hasta de abnegación en sus tratos y amistades. Este hombre, que se creía superior a toda afectación, había caído en la mayor de todas, en la de hacerse pasar por peor de lo que era, mostrándose inaccesible a toda creencia y a todo entusiasmo, y engañándose a sí propio para que nadie le engañara.

Considerado como artista, difiere de los demás románticos, no sólo por su ausencia de sensibilidad real o afectada (carácter que le es común con Th. Gautier, que por lo demás representa el polo opuesto del arte); no sólo por su actitud puramente negativa enfrente del problema religioso y de todos los problemas sociales y políticos; no sólo por su apartamiento voluntario de todo lo que apasionaba a sus

contemporáneos; no sólo por la precisión y sequedad de su frase que tanto contrasta con la verbosidad desatada de los restantes, sino por sus prevenciones contra el arte de los versos, o más bien por su incapacidad para la emoción lírica. Era de los que sostienen en serio que la forma métrica está condenada a muerte para un plazo más o menos lejano, y que sólo pudo ser tolerable en la infancia de las sociedades. Mérimée, por consiguiente, fué un romántico *sui generis,* escrito *único,* cuya principal característica exterior es el *exotismo,* quiero decir, la tendencia a buscar la inspiración en pueblos extraños y remotos. A diferencia de los demás literatos franceses de entonces y de ahora que no suelen conocer más lengua ni más literatura que la propia, ni sospechan siquiera que otra cosa exista, Mérimée sabía admirablemente varias lenguas, particularmente el ruso y el castellano, y había estudiado más o menos a fondo sus respectivas literaturas. Su españolismo, de mucho mejor ley que el de Víctor Hugo, se muestra más que en la divertida falsificación del *Teatro de Clara Gazul* (1825) (donde sin embargo acertó a remedar muy bien, porque se trataba de condiciones análogas a las suyas, el arranque, el nervio y la rapidez de acción, que caracterizan nuestra comedia, si bien huyó cuidadosamente de la imitación del estilo culto), sino en el admirable relato de *Carmen,* tan lleno de energía trágica; en la leyenda de *las Animas del Purgatorio* (nueva versión del inagotable tema de

Don Juan), y hasta en notables artículos de crítica literaria, como el que escribió sobre Cervantes (1). En cuanto a la literatura rusa, hoy tan de moda en Francia, él fué el verdadero iniciador, con sus traducciones de Puskin y de Gógol, con *Los Cosacos* y *El falso Demetrio,* a quien hizo además protagonista de un drama.

Esta tendencia exótica que le hace colocar sucesivamente la acción de sus cuentos en Italia, en Lituania, en Tremecén, en Córcega, buscando en todas partes pasiones más primitivas

---

(1) Véase también en sus *Mélanges Historiques et Littéraires* un artículo importante sobre la *Historia de la literatura española,* de Ticknor. Como nada hay insignificante en las obras de Mérimée, completaré la enumeración de sus escritos españoles, recordando sus *Lettres d'Espagne,* dirigidas en 1830 a la *Revue de Paris;* un cuento brevísimo titulado *La Perla de Toledo; La familia Carvajal* (1828), espeluznante drama, análogo en su forma exterior a los ocho del *Teatro de Clara Gazul,* pero muy inferior a ellos; una narración sobre *las hechiceras españolas,* escrita en 1830, pero no publicada sino con sus *Ultimas Novelas,* y un artículo arqueológico sobre el famoso sepulcro descubierto en Tarragona. Por de contado, lo más importante de todo es su *Historia del Rey Don Pedro,* trabajo de muy sólida contextura, y que no ha envejecido aún. Fué el primero que acertó a sacar partido para la historia de aquel reinado de los muchísimos datos contenidos en la Crónica catalana, atribuída hasta hace poco al Rey Don Pedro IV el Ceremonioso, y seguramente compilada por orden suya. Entre los estudios sobre Mérimée, merece particular atención el de Taine, en sus *Essais de critique et d'histoire* (3.ª edición, 1874).

y situaciones más violentas que las que pueden nacer en el seno de una sociedad decrépita por el largo hábito de la civilización, era sin duda un impulso romántico que, complicándose en Mérimée con su escéptica ironía, le llevó muchas veces a la parodia de lo mismo que como artista amaba, y a la falsificación del *color local,* inventando, no sólo el teatro de una supuesta actriz española, sino una colección de poesías populares de Iliria (*La Guzla,* 1827), con todo género de notas eruditas; broma literaria que engañó, no sólo a un doctor alemán que dijo haber descubierto a través de la prosa de Mérimée el ritmo de los cantos originales, sino a los mismos eruditos eslavos que acudieron al supuesto traductor en demanda del texto de las canciones. Este éxito de tan rara calidad desengañó un poco a Mérimée sobre el *color local,* pero jamás renunció a él, y en veras o en burlas forma parte integrante de su manera. Siempre el erudito, el *dilettante* de arqueología, el incansable viajero, son en él inseparables del artista, y sus procedimientos de narración y de reconstrucción de épocas y de almas los aplica por igual a la novela y a la historia. *Crónica de Carlos IX* se llama la más extensa, y el autor insinúa con la irónica modestia que le es habitual, que su libro no es más que un extracto de sus lecturas en Brantôme y D'Aubignac. Con unos cuantos capítulos de Froissart teje un drama sobre *la Jacquerie.* Tenía vocación de historiador, pero en la historia no gustaba más que de las anécdotas: "Daría con gusto todo

Tucidides por las memorias auténticas de Aspasia o de una esclava de Pericles." Nada le repugnaba más que las grandes síntesis y las huecas generalidades. Siendo inteligentísimo en la técnica de la arquitectura, y habiendo desempeñado por muchos años la inspección de monumentos en Francia, no hay en todos sus *Estudios sobre las Artes en la Edad Media* ni asomo de una doctrina general.

En cambio los detalles no le fatigan nunca, y con qué lucidez los ve, y ¡con qué arte disimulado los agrupa! Aunque se prescindiera de la perfección sabia de su estilo, todavía interesarían sus novelas consideradas meramente como inagotable museo de curiosidades psicológicas, como galería de formas y variedades de la especie humana, no deformada arbitrariamente según la vemos en los libros de Sthendal, sino estudiada principalmente en los caracteres francos y en las civilizaciones primitivas. Entre todos estos altos relieves sobresale por su hermosura clásica el de *Colomba,* que es la verdadera *Electra* de las literaturas modernas, más digna heredera del arte de Sófocles que ninguna de sus imitaciones directas. Hasta la amargura misantrópica del narrador, su profundo desprecio del género humano, parece templarse aquí por una contemplación más serena de la vida.

Hemos seguido los progresos de la evolución romántica en el campo de la novela. Del romanticismo salió Balzac, que fué contemporáneo de todos los escritores hasta aquí ci-

tados, y pasó de esta vida antes que la mayor parte de ellos. Pero así como el lirismo romántico propiamente dicho termina en Alfredo de Musset y en Th. Gautier, que inician caminos divergentes; así como el teatro romántico termina propiamente en el fracaso de *los Burgraves,* para abrir puerta, primero a la reacción clásica y luego a la comedia realista; así también con Balzac, romántico hasta la medula de los huesos en sus procedimientos y en su estilo, pero al mismo tiempo observador implacable y anatómico feroz de la bestia humana, levanta la cabeza la novela realista, para sobreponerse en breve plazo a la novela romántica. Quede reservado para más adelante el estudio de estas transformaciones.

Y ahora, antes de separarnos del romanticismo literario, hagamos mérito de otra gran conquista suya; es decir, de la renovación de la historia artística y pintoresca. El sentido poético de la Edad Media, enteramente falseado, ya en los historiadores que servilmente habían remedado las formas clásicas; ya en los cronistas palaciegos, que á todos los tiempos habían dado el barniz uniforme de la devoción monárquica y de la etiqueta cortesana; ya, por último, en los enciclopedistas que sólo habían visto en la historia una máquina de guerra contra el antiguo régimen, fué antes que por nadie adivinado y enaltecido por los poetas: en Alemania por el autor de *Guillermo Tell* y el de *Goetz de Berlichingen,* en Inglaterra por el de *Ivanhoe,* en Italia

por el de *Carmagnola* y *Adelchi,* en Francia por el cantor de *Los Mártires* y por el poeta arqueólogo de *Nuestra Señora de París.* Hubo, sin duda, en esta primera contemplación ilusiones y espejismos, pero hubo también, y el tiempo vino a probarlo, una especie de revelación súbita, nacida, no solamente de la nostalgia poética de lo pasado, sino del espectáculo de los maravillosos y espantables acontecimientos que a fines de la centuria décimaoctava y en los primeros años de la presente, removieron hasta el fondo la sociedad europea, y despertando energías aletargadas durante siglos, hicieron comprensibles en lo pasado guerras, revoluciones, catástrofes de imperios, arranques de genio individual, que para los historiadores de otros tiempos habían sido letra muerta. Vino con esto un nuevo modo de entender la historia, análogo al de los grandes historiadores de la antigüedad y del Renacimiento en cuanto a considerarla como cosa viva y materia de arte, pero diversa en cuanto a sus procedimientos de investigación y de reconstrucción, que en aquélla eran las más veces directos e inmediatos por tratarse de una realidad contemporánea o muy próxima, y aquí, por el contrario, tenían que aplicarse casi siempre a tiempos y a sucesos obscurísimos, juntando fragmentos dispersos, interpretando testimonios discordes, preguntando su sentido a instituciones muertas; labor primeramente científica, a la cual venía a poner el arte su espléndida corona.

El escritor francés en quien primeramente y de modo más perfecto se vieron unidas las cualidades de investigador y las de artista histórico fué, sin duda, Agustín Thierry (1795-1856) (1), una de las figuras más venerables y simpáticas de la historia literaria de nuestro siglo. Como investigador hereda las tradiciones de la antigua erudición francesa, representada especialmente por los Benedictinos de San Mauro; como artista, desciende de los grandes poetas románticos, y confiesa altamente sus orígenes. El *Ivanhoe* le hizo comprender el carácter de la conquista normanda en Inglaterra, y la oposición de las dos razas llevándole a convertirse en historiador de la raza vencida (2). Cuando leyó, niño todavía, la batalla de los francos en el poema de Chateaubriand, la impresión recibida fué tal, que *decidió de su vocación*: son palabras suyas escritas en 1840 al frente de sus *Narraciones Merovingias,* que, a pesar de su forma fragmentaria y de presentarse modestamente como paráfrasis de la Crónica de Gregorio de Tours, son una especie de poema histórico, y la más

(1) Vulgar y abusivamente suele decirse en España *los dos Thierry,* pero nadie debe confundir a un historiador de genio, como lo fué Agustín, con su hermano Amadeo, que en la *Historia de los Galos* (libro excelente en su línea) no pasa de investigador muy concienzudo, y en los restantes de vulgarizador ingenioso y ameno.

(2) Véase el artículo que publicó sobre *Ivanhoe* en *El Censor Europeo* de 28 de Febrero de 1820.

excelente de sus obras bajo el aspecto de arte, sin excluir la misma *Conquista de Inglaterra por los Normandos,* aunque ésta sea de trascendencia histórica mucho mayor. En las *Cartas sobre la Historia de Francia,* en los diversos artículos coleccionados con el título de *Diez años de estudios históricos* expone y justifica largamente el mismo Thierry todas las novedades que implicaba su reforma histórica, desde volver su fisonomía a los nombres bárbaros restableciendo la ortografía germánica, hasta acabar para siempre con los anacronismos de ideas, y con todas aquellas insulsas vaguedades de *cuestiones dinásticas, gobiernos, medidas de Estado, conspiraciones reprimidas, poder público y sumisión social,* que servían a los historiadores retóricos para explicarlo todo y no explicar nada. El grande hecho social de la conquista y del despojo de las tierras fué para él la clave de la historia de la Edad Media, y le sirvió para ilustrar con ardiente simpatía, quizá con cierto exclusivismo bien disculpable entonces, aquel poderoso movimiento de revolución social que acaba por engendrar los municipios y emancipar *el tercer estado.* Pero si alguna de sus teorías ha podido en los detalles ser rectificada por investigaciones nuevas que sólo han sido posibles siguiendo la senda que él trazó, todavía su intuición general de las cosas de la Edad Media es la que prevalece, y todo el que escribe sobre ella es, en mayor o menor grado, discípulo suyo. Y en la forma

influye más, si cabe, habiéndose cumplido por entero aquel programa suyo formulado en 1820: "Guerra a los escritores sin erudición que no han sabido leer y a los escritores sin imaginación que no han sabido pintar." En las narraciones de Thierry y de los historiadores de su escuela, que surgieron en mayor o menor número por toda Europa, la historia, antes que una psicología en acción, antes que un tema de aplicaciones morales y políticas, es la historia misma, o sea la reproducción, lo más íntegra y lo más enérgica que sea posible, de la vida de las generaciones extintas, en toda su variedad y plenitud orgánica (1). De este modo el género se ha transformado recobrando su carácter estético, y hoy por hoy la poesía y la amenidad parecen refugiarse a toda prisa en el campo de la historia y de la crítica, huyendo del de la novela, que ya sólo por antífrasis puede llamarse libro de entretenimiento (2).

Al lado de Thierry, y con dotes muy estimables, aunque inferiores por todo extremo a las suyas, contribuyó poderosamente a la transformación del estilo y del método históricos, un escritor no ciertamente de genio, y que de la escuela romántica aceptó sólo los procedimien-

---

(1) No insisto en este punto por haberle tratado largamente en mi discurso *Sobre la historia considerada como obra de arte.*

(2) Entre los estudios sobre A. Thierry, es muy discreto y elegante el de Ernesto Renan (*Essais de Morale et de Critique,* 1868).

tos pintorescos, aplicándose sobre todo a contar en lengua moderna antiguas crónicas, y procurando conservarles en la refundición la ingenuidad y el encanto primitivos. Me refiero a Barante, que expuso además los principios del nuevo género narrativo en el prefacio de su *Historia* (un tanto prolija) *de los Duques de Borgoña,* publicada desde 1822 a 1824. Este prefacio lleva por epígrafe aquellas profundas palabras de nuestro Quintiliano, tan mal entendidas por muchos teóricos: "*Historia scribitur ad narrandum, non ad probandum.*" Generalmente se confunde la escuela de Barante con la de Thierry, pero jamás preocuparon al primero las arduas cuestiones de razas y origen de las instituciones en que tanto insiste el segundo, y que le llevaron á adivinaciones pasmosas. Barante, historiador puramente artista aunque sólido en la investigación, es un discípulo de Walter-Scott que en vez de cultivar la novela cultiva la historia, y que al traducir para lectores modernos las páginas de Froissart y de Comines, aplica los mismos procedimientos de restauración arqueológica que su maestro había empleado en *Quentin Duward.*

Fué grande y decisiva la influencia ejercida por la escuela pintoresca aun en los historiadores que propiamente no pertenecen a ella. El mismo Guizot, tan árido y severo, tan doctrinario y amigo de fórmulas abstractas, fué modificando insensiblemente sus procedimientos. Mignet, que había comenzado por un cua-

dro idealista y sintético de la revolución francesa, acabó por componer libros puramente narrativos, como *Carlos V en Yuste* y la *Rivalidad de Carlos V y Francisco I,* en que no se ve más preocupación que la de dar su propio y exacto color a los hechos. Thiers, finalmente, que de poeta tenía menos que de nada y que por sus gustos esencialmente franceses pertenecía a la escuela clásica, acertó a emplear sus admirables cualidades de lucidez de espíritu y aguda y rápida comprensión, en historias casi contemporáneas donde la realidad podía ser *vista* inmediatamente y no necesitaba ser adivinada; pero es cierto que sus cuadros de batallas tienen un movimiento y una animación que indica la vecindad de una escuela diametralmente opuesta a la del siglo XVIII; a la cual, por otra parte, pertenecía Thiers en cuerpo y alma, como lo prueba el célebre prefacio sobre el arte histórica que escribió en 1855 al frente del volumen duodécimo de su *Historia del Consulado y del Imperio,* donde parece reducir todas las dotes necesarias en el historiador a las que él tenía en altísimo grado, es a saber: la *inteligencia* y la *experiencia* larga que nace de la práctica de las cosas humanas y del manejo de los resortes del gobierno, diplomacia, administración, guerra y hacienda; consideración sin duda incompleta y no de las más elevadas, ni bajo el concepto de filosofía ni bajo el concepto de arte.

Así como el primitivo romanticismo, el de Walter-Scott y Chateaubriand, tuvo en Thierry

y en Barante sus representantes históricos, así el segundo romanticismo, el de Víctor Hugo, está representado en historia por la fantasía poderosa y desbordada de Michelet (1798-1874), peligrosísimo modelo en crítica y en estilo, pero uno de los más grandes poetas que en su género cabe imaginar. Este género puede caracterizarse rectamente con el nombre de fantasmagoría histórica o visión apocalíptica de los tiempos. En toda la primera mitad de su vida literaria (hasta 1848 próximamente), Michelet había cultivado la historia con propósitos científicos, y mereció bien de estos estudios, ya naturalizando en Francia la *Ciencia Nueva* de Vico (1827) y los resultados de la crítica de Niebuhr sobre los orígenes de Roma (1831), ya las colosales investigaciones de J. Grimm, sobre el simbolismo del Derecho germánico (1837), ya acometiendo, finalmente, la grande empresa de una *Historia general de Francia,* cuyos seis primeros volúmenes, publicados antes de 1844, son los únicos que tienen positivo valor histórico, y también los más bellos desde el punto de vista artístico. Después, sus feroces preocupaciones de sectario, exacerbadas por su separación de la cátedra que desempeñaba en el Colegio de Francia, y por su famosa campaña contra los Jesuítas, le privaron de toda imparcialidad y templanza, arrastrándole a mil excesos de pensamiento y de lenguaje, que afean sobremanera, y aun llegan a hacer intolerables en algunas partes los volúmenes de su historia consagrados al Renacimiento, a la Reforma y

a los tiempos posteriores. Además, con la vejez, su gusto, que nunca había sido muy puro, llegó a estragarse monstruosamente; la intemperancia de sus ideas trascendió a su estilo, convirtiéndole en un carnaval perpetuo de imágenes barrocas y extravagantes; y una fiebre continua, una efervescencia malsana, una especie de furia de color que se complace sólo en tonos crudos y asociaciones brutales, sustituyó a aquella especie de fantasía adivinatoria tan grande y tan poética con que había interpretado algunos períodos de la Edad Media y restaurado las imágenes de San Luis y de Juana de Arco, y hecho sentir bajo la bárbara prosa de los cartularios y de los procesos las palpitaciones del alma democrática de los siglos XIII y XIV, las luchas comunales y las tribulaciones de la libertad naciente. El Michelet de la vejez perecerá de todo punto, a pesar de las chispas que todavía lanzaba su inspiración ardiente, a pesar de las ráfagas de poesía deslumbradora que iluminan de vez en cuando ese caos de alucinaciones místico-revolucionarias. Es cierto que todavía las partes más endebles de la historia de Francia suelen interesar por el calor de la pasión y el torrente de la elocuencia lírica, que sólo al llegar al siglo XVII se torna resueltamente inmundo y fangoso. Aun en esos tomos hay, sobre los grandes artistas del Renacimiento, sobre los hombres de la Reforma, no juicios (que en vano sería esperarlos de Michelet), no retratos tampoco (porque raras veces penetra hasta el alma, y su imaginación en lo

que tiene de fuerte e incontrastable es, como la de Víctor Hugo, imaginación de sensaciones agrandadas hasta el delirio, y no representación limpia y desinteresada de las cosas); pinceladas, sí, de tan franca y brutal energía que nunca se apartan de la memoria. Para el hombre de ciencia esos tomos no existen; Roberto Flint, por ejemplo (ornamento de la novísima escuela escocesa), no los toma en cuenta al juzgar a Michelet en su libro sobre *Filosofía de la Historia*, pero el hombre de gusto literario aun allí debe rendir tributo a la imaginación de un gran poeta extraviado, reservando, no obstante, su admiración para las porciones más puras de su talento, que son también, por caso feliz, aquellas en que más respetó los fueros de la verdad y cuanto hay digno y respetable entre los hombres. Por mucho que él en sus últimos prefacios haya querido atenuar el sentido de sus concesiones a la Edad Media y al arte ojival, asegurando que cuando las hizo era artista y escritor más bien que historiador y que obedeció a una especie de ternura, "por los dioses que mueren", todavía su gloria más indiscutible como historiador será, o la pintura, muy artística sin duda pero muy sólidamente documentada, del sombrío y terrible siglo XIV, o la mística leyenda de Juana de Arco, o las páginas "de ciego arranque por lo gótico", en que Michelet, sin preocuparse aún de la terrible conspiración urdida por el clero y por algunos arquitectos para engañar a liberales tan probados como Víctor Hugo y él, intentó des-

cubrir la ley viva que había presidido a aquella maravillosa vegetación de la piedra (1).

---

(1) Además de sus obras históricas (en que abundan las digresiones, más o menos razonables pero siempre brillantes y *sugestivas* sobre materias de arte), Michelet compuso ciertas fantasías de Historia Natural: *El Pájaro* (1856), *El Insecto* (1857), *La Montaña* (1868), *El Mar* (1861), que deben considerarse como libros de *Física Estética,* lo mismo que el de Toussenel, *L'Esprit des Bêtes.* Todo esto es divertido, pero de valor científico muy contestable, y de una especie de poesía sentimental y panteísta a un tiempo, que empieza por deslumbrar y acaba por enervar al que cae bajo su influjo. A fuerza de interpretar místicamente la naturaleza irracional, llega a perderse el sentido del espíritu, y, además, se ve turbia y confusamente la naturaleza misma. No hablemos del libro de Michelet sobre *el Amor,* que es una indecente aberración senil, indigna de su nombre, y que sólo se explica por la grosería de sus hábitos y educación primera.





VI

El Romanticismo en las artes del dibujo.—Pintura romántica: Gericault, Delacroix, Ary Scheffer.—Innovaciones en la escultura: David de Angers.—El Romanticismo en la arquitectura y en la arqueología artística: las restauraciones de Viollet-le-Duc.

Y ahora, después de haber seguido las huellas del Romanticismo en todos los campos del arte literario (a los cuales todavía pudiera añadirse el de la prosa filosófica y oratoria, en que el grande innovador y el romántico por excelencia fué Lamennais, ya estudiado en otra parte), procede decir algo de sus consecuencias en el terreno de las artes plásticas y gráficas, donde la victoria fué mucho más disputada y más incierta. Como no me es posible entrar en pormenores técnicos, indicaré tan sólo los principales momentos de la lucha, y los resultados más positivos que de ella se obtuvieron. Por otra parte, pasados los fervores de la contienda, es cosa generalmente reconocida que la escuela romántica francesa produjo, sí, algunos artistas de singular talento, de grandes aspiraciones y de técnica brillante, pero ninguno que pueda cali-

ficarse de genio ni ponerse al lado de los grandes maestros de otros tiempos. Su triunfo indisputable fué enterrar para siempre la escuela de David y la pintura académica, pero el ideal que sustituyeron no ha gozado tampoco de muy robusta vida, y resulta hoy casi tan arcaico y convencional como el que ellos destronaron. Alguna culpa tuvo en esto el origen casi *literario* de esta revolución pictórica, que más bien que surgir espontáneamente en los talleres de los escultores o de los pintores, puede decirse que se incubó en los cenáculos de los poetas y en las redacciones de los periódicos románticos. Por eso el carácter y tendencias de este movimiento han de buscarse en los críticos no menos que en los artistas.

El período de actividad de la escuela romántica en Bellas Artes va próximamente desde 1819 (fecha de la *Medusa* de Gericault) hasta 1850. En el terreno de la crítica no había más precedente que los *Salones* de Diderot, cuya influencia sobre el gusto de sus contemporáneos fué ninguna, y de los que en rigor más se deduce una teoría realista que una teoría romántica. La traducción de la *Historia del Arte* de Winckelmann había difundido algunas ideas ingeniosas y profundas, aunque sistemáticas con exceso, sobre el carácter de la estatuaria antigua; y estas mismas ideas, exageradas por David y aplicadas por él a la pintura, habían engendrado la escuela neoclásica de los tiempos de la Revolución, tan señalada por la simplicidad y firmeza de dibujo como por la afectada

rigidez y perpetua tensión que comunicaba a sus figuras, haciendo grande estudio del desnudo y procurando dar a todos sus personajes apariencia de estatuas (1). A David sucedió Gros, que fué por excelencia el pintor del Consulado y del Imperio, y que en *la Batalla de Abukir,* en *los Apestados de Jaffa,* y en otros muchos cuadros suyos, especialmente de batallas, modificó bastante la árida fórmula de su maestro, mostrando mucho más arte de componer, y también más brío, calor y audacia de ejecución. Pero en lo substancial, la enseñanza de David proseguía dominando en la Academia de Bellas Artes, aun después que su destierro en 1815 había dejado a la escuela francesa sin jefe visible. La inesperada aparición de Gericault, que no fué ni quiso ser nunca cabeza de escuela, pero que tenía pasión por la realidad y por el movimiento, y se había asimilado la manera violenta y atormentada del Caravagio, y su arte de distribuir la luz y las sombras (sin renunciar por eso totalmente a los hábitos académicos), fué la primera señal de insurrección; pero ni *el Cazador de la guardia,* ni *el Coracero herido,* ni el mismo *Naufragio de la "Medusa"*, a pesar de la oposición con que fue-

---

(1) Véase sobre David la obra de Delecluze: *Louis David, son école et son temps,* y la de J. Renouvier: *Histoire de l'art pendant la Révolution.* Sobre Gros es notable un artículo de Delacroix, en la *Revue des deux mondes,* de 1848. Sobre Gericault véase á Gustavo Planche, *Portraits d'artistes,* tomo I.

ron recibidos por los clásicos, pertenecían realmente a la escuela romántica. El primero y el más ilustre de sus pintores fué sin disputa Eugenio Delacroix, que en 1822 expuso ya su cuadro de *Dante y Virgilio,* y dos años después *la Matanza de Scio.* Cada cuadro de los suyos era ocasión de una batalla; en la Exposición Universal de 1855 aparecieron reunidos todos, como para consagrar el triunfo de Delacroix, que de combatiente había pasado ya a maestro y a dictador del arte. Se han exagerado sus cualidades de colorista, por lo mismo que eran tan raras en la escuela francesa; fué, sobre todo, un pintor *literario,* lleno de Byron y de Shakespeare, inquieto, febril, nervioso y ardiente de pasión. Goethe admiraba sus ilustraciones del *Fausto,* hasta llegar a decir que "iban más allá de las imágenes que él se había formado". La dote característica de Delacroix era sin duda la *imaginación* poética, y por eso usó y abusó tanto de los asuntos tomados de dramas, novelas y poemas, especie de traducción inversa a la que había hecho David, traduciendo las estatuas en el lienzo. Para marcar en todo su apartamiento de tal escuela, Delacroix fué sistemáticamente incorrecto en el dibujo, enérgico y grandioso en la composición, enamorado de las pompas y esplendores de la luz y de la transparencia de las sombras, especialmente después de su viaje a Africa; y atento sobre todo a la expresión moral y a los indicios de la pasión más que a la belleza plástica. La pintura decorativa, muy adecuada

a la mayor parte de sus condiciones brillantes y algo teatrales, puso el sello a su reputación, mostrándole feliz imitador, ya de Pablo Veronés, ya de Rubens, sin perjuicio de su originalidad que, como queda dicho, consiste sobre todo en el carácter literario de la composición (1); lo mismo cuando se inspira en Walter-Scott para pintar el asesinato del obispo de Lieja, que cuando trata asuntos mitológicos como el de Apolo y la serpiente Pitón.

El impulso dado por Delacroix tropezó desde luego con la oposición de la Academia y de los pintores clásicos, y aun de una gran parte del público acostumbrado a mirar por los ojos de los discípulos de David. Aun los mismos críticos de tendencias románticas, como Stendhal, le apoyaron tibiamente al principio, notándole, y no sin razón, de sacrificar muchas veces la belleza a la expresión, y de buscar el efecto por medio de la vehemencia apasionada. Los primeros ensayos de Sigalon (*Locusta*) y de Ary Scheffer (*Gaston de Foix*), quienes con menos sentido del color y del movimiento aventajaban a Delacroix en el dibujo, noble y correcto, encontraron menos resistencia; y merced a ellos la pintura de historia y el carácter local comenzaron a estar de moda en los cuadros, como lo estaban en los

(1) Ya lo indicaba Thiers (que era por aquellos tiempos crítico de artes en *El Constitucional*) al dar cuenta *de la Barca de Dante* (*Salon de 1822 ou Collection d'articles insérés au "Constitutionnel" sur l'Exposition de cette année,* Paris, 1822).

poemas e iban a estarlo en el teatro. En la Exposición de 1827 todos los grandes éxitos fueron para obras de este género; el *Marino Faliero*, de Delacroix; el *Mazzepa*, de Luis Boulanger, cuadro byroniano, pintado con mucho fuego y bizarría; el *Nacimiento de Enrique IV*, de Eugenio Deveria, que sin grande inspiración propia copiaba con mucha habilidad las magnificencias luminosas de las escuelas venecianas (1); las *Mujeres Suliotas* de Ary Scheffer, que aún no había encontrado su manera, y oscilaba entre Gericault y Delacroix. Al mismo tiempo el estudio de los pintores ingleses Tomás Lawrence, Constable y otros que mandaban sus obras a las exposiciones de Francia, había abierto nuevo camino a la pintura de retratos, determinando marcadas tendencias a la imitación del realismo holandés y flamenco. Bonnington, nacido en Inglaterra y educado en Francia, había vuelto a perseguir los misterios de la luz, casi olvidados, mostrándose notabilísimo paisajista en su cuadro de *Los Pescadores*, expuesto en 1824, y en la *Vista del palacio ducal* de Venecia, expuesta en 1827.

La revolución de 1830, que coincidió, como es sabido, con el triunfo de la escuela romántica en el teatro, aceleró también los progresos del romanticismo pictórico, dando a sus princi-

(1) La reputación de Boulanger y Deveria, artistas ligados muy íntimamente con el círculo de los poetas románticos, fué grande, pero efímera. Véanse las interesantes noticias de Th. Gautier en la *Histoire du Romantisme*.

pales representantes ocasión de ejercitarse en composiciones monumentales, como las que Delacroix ejecutó en el Salón del Rey del Palacio Borbón y en la Biblioteca del Luxemburgo. Pero la oposición académica no cejaba, a pesar de la protección de otros elementos oficiales, y el mismo Delacroix, honrado y favorecido por el Gobierno de Luis Felipe, veía una y otra vez desechados cuadros suyos en los concursos trimestrales. En el de 1831 difícilmente fué admitida, y apenas obtuvo indulgencia de la crítica, una de sus obras maestras, el cuadro alegórico de *La Libertad,* en que se siente la misma vena desgreñada y vigorosa que inspiró los *Yambos* de Barbier. Sólo Gustavo Planche, que en pintura solía ver con acierto, presagiaba el próximo y definitivo triunfo de la pintura dramática representada por Delacroix. La resistencia de los clásicos fué feroz: abierto un concurso para pintura de escenas de la primera revolución, el jurado excluyó en tres certámenes sucesivos el *Boissy d'Anglas* de Delacroix, el *Mirabeau* de Chenavard, el *Juramento del juego de pelota* de E. Deveria, postergándolos a otros artistas obscurísimos, pero más disciplinados. Ante tal oposición, algunos de los innovadores se dieron por vencidos y abandonaron la gran pintura: Delacroix y Ary Scheffer permanecieron en la brecha; el primero se fué a Argelia y a Marruecos a hacer provisión de color para sus obras futuras, y trajo, como primer fruto de su viaje, el cuadro de *las Mujeres de Argel*

expuesto en 1834, notable por la serenidad y la transparencia luminosa. Ary Scheffer, obedeciendo a las tendencias místicas y elevadas de su espíritu, pintó en 1837, de un modo menos conforme al dogma que a las escuelas humanitarias entonces en boga, un *Cristo consolador,* donde ya se anunciaban las cualidades que se vieron después en su obra maestra *La Tentación de Cristo,* tan elogiada por Renán (1), que concede con justicia a su autor el "arte de dar cuerpo a las ideas morales y de fijar la imagen de todo lo que nos encanta, nos engrandece y nos mejora", si bien en *La Tentación* misma reconoce que la figura de Satanás es superior a la de Cristo. Ary Scheffer ha sido en la escuela romántica francesa el pintor espiritualista y metafísico por excelencia, contrariando abiertamente las tendencias archimaterialistas y la idolatría del color a que casi todos los otros se entregaban. Esto mismo le hizo a veces abusar del simbolismo vago y nebuloso. No así Delacroix, que constantemente trató la pintura religiosa como pintura de historia, es decir, con carácter excesivamente humano, como es de ver en el *San Sebastián,* en la *Pietà,* en el *Prendimiento de Cristo,* obras que, cualesquiera que sean sus méritos, nunca rivalizarán con su *Justicia de Trajano* o con la *Entrada de los Cruzados en Constantinopla.*

Mientras que este insigne artista, multiplicando sin cesar sus obras, llegaba al apogeo de

(1) *Etudes d'Histoire religieuse,* pág. 421.

su fama y a la relativa perfección de su manera, la reacción clásica se personificaba en un consumado dibujante que, rompiendo con la tradición pseudo-escultural de David, había renovado los procedimientos de Rafael, y en general de los grandes maestros italianos de fines del siglo XV y principios del XVI, cifrando en ello su gloria con intolerante exclusivismo. Con sus primeros ensayos tuvo la habilidad de excitar a un tiempo las iras de los admiradores de David y de los románticos, acusándole unos y otros de no poner en sus figuras ni huesos, ni músculos, ni sangre, ni vida, ni relieve." Había, además, un punto en que Ingres se daba la mano con los románticos mucho más que con los clásicos de su tierra. Rompiendo con las tradiciones mitológicas y greco-romanas de los artistas del Imperio, pintaba asuntos de la poesía caballeresca como el de *Rugero libertando a Angélica*, y en 1824 abordaba francamente la pintura religiosa, inspirándose en la Virgen de Foligno para su famoso cuadro de *El voto de Luis XIII*, en el cual, no obstante, encontraba el mismo Stendhal (a quien no se tachará de piadoso), muy poco de divino, "muy poca unción y fisonomía celeste".

Así nació el nuevo clasicismo de Ingres, cuya expresión más perfecta fué su cuadro de la *Apoteosis de Homero*, presentado en la Exposición de 1827. No era culto exclusivo del ideal estatuario como en la escuela de David, sino que unía en idéntica admiración la escultura griega y la pintura del Renacimien-

to, y de entrambas aspiraba a deducir un nuevo ideal de serenidad clásica, opuesto a toda exageración y violencia, a todo efectismo dramático, erigiendo en ley del arte la belleza plástica y de ningún modo la expresión del movimiento y del tumulto de la vida, en que principalmente insistía el arte romántico. El purismo de la escuela llegaba hasta condenar a Rafael en su última manera, excluyendo por de contado entre los modelos dignos de imitación, no sólo a los coloristas de Venecia y a las escuelas naturalistas de los Países Bajos y de España, sino al propio Miguel Angel, en quien veían iniciarse la decadencia del gusto. De este modo el arte de Ingres, que parecía un elemento de resistencia, vino a convertirse en nuevo elemento de innovación, aunque fuese en sentido arcaico; como arcaico era también el empeño de los románticos en ponerse bajo la disciplina de Ticiano, de Rubens o de Rembrandt. Aunque los medios técnicos difiriesen tanto, de una y otra parte había mucha más tendencia a buscar la inspiración pictórica en los grandes maestros que en la naturaleza viva. Así es que se vió pronto a los discípulos de Ingres recurrir al cómodo procedimiento de las recetas y afectar la imitación de ciertos secretos de factura propios del maestro, como la ausencia de luz y de relieve y la unidad de tono gris en las carnes; de donde vino a resultar un insoportable amaneramiento, no compensado en muchos de ellos ni siquiera por la corrección del

dibujo, tan personal y elegante en Ingres. La mediana acogida que tuvo en 1834 su notabilísimo cuadro del *Martirio de San Sinforiano,* en que ampliando algo su manera, sin renunciar a lo fundamental de su credo artístico, hizo ostentación de mayor energía y vehemencia (cualidades que hasta entonces parecía haber desdeñado con exceso), y las críticas apasionadas o ineptas que de su obra se hicieron agriaron al insigne maestro, que acabó por abandonar el suelo francés, tornando a buscar en Roma su verdadera patria artística. Allí prosiguió en su intransigencia doctrinal, comunicándosela a algunos discípulos escogidos, especialmente a Hipólito Flandrin (1), artista creyente y timorato que se distinguió en la pintura religiosa, género predilecto de los discípulos de Ingres, los cuales ejecutaron, después de 1840, casi todas las pinturas murales de las iglesias de Francia, si no con superior ingenio, con dignidad, templanza y decoro. Para entonces ya el viejo clasicismo estaba definitivamente vencido, e Ingres, que había encontrado en el seno de la Academia de Bellas Artes tanta hostilidad como los románticos mismos, había conseguido, después del noble y elevado cuadro de *Stratónica* (1840), ser considerado como un clásico en vida y como representante por excelencia del arte idealista. Este triunfo, análogo al de la *Lucrecia,*

(1) Véase para el estudio de sus teorías artísticas, *Lettres et pensées de Hippolyte Flandrin,* publicadas por Enrique Delaborde.

de Ponsard, aunque más legítimo, y traído por causas más complicadas, señalaba, además, el descenso de la avenida romántica en el arte. Por muy hastiado que el gusto estuviese de intemperancias de color, tampoco resolvía nada la supersticiosa veneración hacia los modelos italianos del segundo renacimiento, ni menos la extraña aberración de remedar el candor de los maestros primitivos, en que cayeron Amaury Duval y otros decoradores de iglesias que de buena fe creían posible volver a los tiempos del Beato Angélico de Fiésole.

Así oscilaba el arte entre un caos de reminiscencias, por lo cual algunos se declararon francamente eclécticos. El eclecticismo pictórico había nacido fatalmente del choque entre el clasicismo de David, el romanticismo de Delacroix y el neoclasicismo de Ingres, como el eclecticismo filosófico había nacido del conflicto entre el idealismo alemán y el sensualismo del siglo pasado. Una porción de artistas que se cuidaban poco de escuelas ni de teorías filosóficas, pero que se distinguían casi todos por su habilidad técnica, se alistaron en esta escuela que cumplió la misión negativa de disolver los ideales artísticos anteriores y abrir paso a un nuevo realismo. Las aspiraciones de estos pintores no solían ser de las más elevadas: Horacio Vernet, improvisador de rica vena y mucha facilidad y valentía de pincel, explotó el entusiasmo militar de sus paisanos e hizo a su modo la leyenda bonapartista, tan grata siempre a los libe-

rales de la clase media francesa, que todavía prefieren a cualquiera otra pintura la de uniformes y caballos. En la pintura de Vernet, como en el teatro de Scribe, dominaban los procedimientos de fabricación rápida. En Pablo Delaroche, por el contrario, artista laborioso y concienzudo, el eclecticismo nacía de sus propias cualidades templadas, bastante análogas a las que Delavigne mostraba en poesía; y hasta los asuntos traen involuntariamente este recuerdo; el mejor cuadro del artista y la mejor tragedia del poeta tienen el mismo tema: *Los hijos de Eduardo*. Uno y otro parecen románticos tímidos más que clásicos convencidos. Delaroche escogía, como Delacroix, asuntos de la historia moderna: el interrogatorio de Juana de Arco, Cromwell ante el ataúd de Carlos I, la muerte del Duque de Guisa; los componía de una manera dramática, buscaba en cierto grado el color local y la exactitud de los trajes, y siguiendo en la ejecución lo que se llamaba entre los doctrinarios de entonces *el justo medio, el buen sentido*, dibujaba con más cuidado que los románticos y buscaba un colorido más brillante que el de los clásicos; con lo cual, dada la medianía de sus fuerzas, quedaba como dibujante muy por bajo de Ingres y como colorista muy por bajo de Delacroix, notándose en todas sus obras la habilidad ingeniosa de lo pequeño y la falta de resolución y franqueza de estilo. Si H. Vernet veía sólo el aspecto superficial y exterior de las cosas, Delaroche, con más

fantasía poética, no pasaba nunca de la convención teatral.

De las sucesivas transformaciones del eclecticismo, así como del pequeño grupo de los pintores *neohelénicos* (Gleire, Gerome, etc.) y de otras parciales tendencias que más adelante aparecieron, se hablará en lugar más oportuno; pero es imposible despedirnos de la época romántica sin tributar algún recuerdo al suizo Leopoldo Robert (1), ilustre renovador de la pintura de la naturaleza y de la vida rústica, que después del cuadro *de los Segadores,* cuya impresión es la de un fragmento de las *Geórgicas,* pintó *la partida de los pescadores del Adriático para la pesca de altura,* obra menos celebrada, pero en la cual supo unir igualmente los dos principios fundamentales de su estética: la *nobleza* humana y la *verdad,* idealizada siempre en él por cierta serena melancolía. Era Robert naturalista resuelto, pero *de la naturaleza bella y noble,* por lo cual venía a entenderse mejor con Ingres que con los románticos, sin pertenecer en rigor ni a una ni a otra escuela y conservando su propia y personal manera de ver y sentir lo real, manera clásica en el fondo y por la cual Sainte-Beuve le llamó "*un Andrés Chenier de la pintura*" (2).

---

(1) *Léopold Robert: sa vie, ses œuvres et sa correspondance,* par M. Feuillet de Couches, París, Michel Lévy, 1854. Las cartas de Robert contienen notables indicaciones teóricas.

(2) *Causeries de Lundi,* tomo X, pág. 438.

Independientemente de los románticos, pero no de su impulso de libertad genial, comenzaron a emanciparse después de 1831 la pintura de paisaje y el cuadro de género. Decamps, Isabey, Camilo Roqueplan, el español Díaz, Teodoro Rousseau y otros muchos alcanzaron nombre honroso, ya en una de estas formas de la pintura, ya en otra, siguiendo rumbos y aspiraciones muy diversas; pero la gloria definiva, y ya posterior al tiempo que vamos recorriendo, quedó reservada para Pablo Huet entre los paisajistas y para el incomparable Meissonnier entre los que dieron nueva vida al arte holandés, tan grande en lo pequeño.

La escultura, arte clásico por excelencia, no tenía mucho que ganar con el romanticismo; pero al renovarse todo también ella quiso modificarse en sentido realista abandonando el ideal antiguo y erigiendo en único principio la imitación *expresiva* de la figura humana. David de Angers (educado clásicamente, pero con cierta libertad, por su maestro Rolland) se lanzó resueltamente a la estatuaria histórica, y después de varias indecisiones, especialmente en lo relativo al traje (recuérdese la celebrada estatua del general Foy), rompió con la ortodoxia académica después de 1830, aceptando todas las condiciones de la realidad, incluso los uniformes militares, y entregándose a estudios craneoscópicos y fisionómicos para detallar en sus bustos y medallones la vida psicofísica de sus más ilustres contemporáneos, Goethe, Chateaubriand, Ben-

tham, Víctor Hugo. David de Angers, escultor democrático y hombre del siglo XVIII en sus ideas, llevó el espíritu de la Revolución francesa y de la Enciclopedia al frontón de Santa Genoveva, transformada en Panteón Nacional. Su obra, terminada en 1837, es, a pesar de sus graves defectos de composición, el único trabajo de escultura monumental digno de recordarse en este período, aunque para la gloria de David vale mucho menos esta decoración que sus bustos, no sólo por el valor que tienen como documentos biográficos, sino por la energía con que está sentida y expresada la forma individual.

La escuela clásica, aparte de frías parodias como *El soldado de Maratón*, de Cortot, produjo bajo el cincel habilísimo de Pradier una serie de estatuitas elegantes, mórbidas, graciosas y lascivas que gustaron mucho por lo mismo que tanto se alejaban de la castidad del ideal ateniense (1). Pero este pseudoclasicismo no bastó a triunfar de las varias direc-

---

(1) El inventario de las principales obras artísticas posteriores a 1822, y un extracto bastante cabal de los juicios que sobre ellas formularon los críticos, se encuentra en el libro del positivista Petroz, *L'Art et la Critique en France*. (París, Germer Baillière, 1875.) Véanse, además, a lo menos como recuerdo histórico, los *Portraits d'artistes*, de Gustavo Planche (dos volúmenes), y sus *Etudes sur l'Ecole Française*, que alcanzan de 1831 a 1852. Otros muchos críticos, entre ellos Th. Gautier, han coleccionado también sus revistas, que los franceses llaman *Salones*.

ciones realistas que sucesivamente se iniciaron en obras de algún mérito, aunque de popularidad efímera; la escultura de género con *El Pescador Napolitano*, de Rude, y *El Bailarín Napolitano*, de Duret; la escultura de animales, cultivada especialmente por Barye (*El Tigre devorando al Cocodrilo, el Jaguar devorando a la Liebre*), obras que ciertamente no tenían de estatuarias más que el estar ejecutadas en mármol o en bronce, siendo, por lo demás, concepciones pictóricas y no del orden más elevado. El valor de la tentativa romántico-realista en escultura queda, por consiguiente, muy cuestionable, y sin adelantar ahora juicio alguno sobre ensayos posteriores, siempre interesantes como todo lo que lleva sello de originalidad y aspira a abrir nuevos caminos al ingenio, puede decirse desde ahora que la escultura no ha acertado a transformarse sino invadiendo los límites de otras artes y contradiciendo a su propia esencia para no alcanzar en definitiva los efectos literarios o pictóricos más que a medias.

El Romanticismo puede contar entre sus principales méritos el de haber fundado una nueva teoría de la arquitectura y una escuela arqueológica nueva, una nueva interpretación del arte de la Edad Media. Pero, es claro que al pasar este movimiento de los poetas a los historiadores y arqueólogos, y de éstos a los arquitectos, no ha tenido fuerzas para engendrar un arte distinto y propio de nuestro siglo, sino meramente para sustituir una imita-

ción a otra, y, sobre todo, para promover un gran movimiento de *restauración* en muchos conceptos plausible, aunque no haya dejado de dar ocasión o pretexto a cierto vandalismo sabio de nuevo género, que por excesivo amor y entusiasmo ha abreviado muchas veces la vida de lo mismo que tanto amaba. El *goticismo* arquitectónico nació, como en otro lugar queda explicado, en el círculo de los literatos románticos: Nodier, Víctor Hugo, Michelet, el mismo Merimée (a pesar de su poca ternura hacia todo lo que tuviera sabor religioso) eran por instinto más que por estudio, arqueólogos románticos antes que ningún arquitecto pensase en serlo. Lo eran también, aunque mezclándose en su admiración motivos superiores al arte, algunos jóvenes escritores de los llamados *neocatólicos,* entre los cuales sobresalía el elocuente y fogoso Montalembert, que ya en 1831 saludaba desde las columnas de *L'Avenir* con entusiasmo mezclado de algunas reservas la novela famosa de Víctor Hugo, y en varios opúsculos reunidos luego con el título de *El Vandalismo y el Catolicismo en el Arte,* levantaba enérgica protesta contra la barbarie de las demoliciones y de las reconstrucciones neoclásicas, echando en cara al clero de su país la indiferencia con que parecía mirar la ruina de "un arte que era una de las glorias más brillantes del Catolicismo", y procurando alistar los elementos eclesiásticos en la cruzada que en pro del arte ojival habían emprendido los poetas.

Pero, a todo esto, los arquitectos permanecían sordos aún, y los que pasaban por más avanzados, como Duban y Labrouste, reducíanse a copiar los monumentos griegos más bien que los romanos, satisfechos con multiplicar el número de los modelos propuestos a la imitación dentro de una misma tradición artística, y a preferir en algunos casos lo que veían en los monumentos mismos a los arbitrarios cánones que confusamente expuso Vitruvio. A tan pequeña libertad como ésta se la llamaba *nuevo estilo,* el cual, entre los arquitectos rígidos, pasaba por sospechoso de heterodoxia. El estético de la escuela, el admitido y venerado por todos (tributo justo a su profunda y severa erudición) era Quatremère de Quincy, uno de los más aventajados sucesores de Winckelmann y autor del *Júpiter Olímpico* y del *Diccionario Histórico de Arquitectura.* Quatremère de Quincy, que veía en la cabaña griega el prototipo de las combinaciones de la arquitectura perfeccionada (columna, entablamento y frontón), erigía la escala de proporciones de los antiguos en única medida y norma del arte, sin tolerar combinación alguna de líneas que en las obras de los griegos no estuviese dada. Para él era período de tinieblas, verdadero interregno de la arquitectura, el de los tiempos medios, hasta que Brunelleschi, por la contemplación de las reliquias de la venerable antigüedad, reconoció y distinguió los órdenes griegos, y después de haber vuelto a descubrir las leyes

y los principios del arte, hizo de ellos justa aplicación a un nuevo género de construcciones.

Pero entre tanto el goticismo literario proseguía su camino y había penetrado en las regiones oficiales con Vitet (1), nombrado inspector de monumentos históricos en 1831, el cual, con la autoridad que su puesto le daba, alzó la voz en demanda de protección para la arquitectura nacional, amenazada de muerte en algunos de sus más bellos edificios, o amagados de demolición, o ruinosos. Establecióse en el Ministerio de Instrucción pública un *Comité* de Bellas Artes, del cual fué secretario y alma Didron (redactor principal de los *Anales Arqueológicos*); se invocó y se obtuvo el apoyo del clero, e iban a comenzar los trabajos de restauración de algunas iglesias y aun a ensayarse en algún edificio de nueva planta la arquitectura de la Edad Media, cuando la Academia de Bellas Artes, impenetrable ciudadela del gusto clásico, opuso formalmente su *veto,* mandando redactar a su secretario perpetuo Raúl Rochette unas *Observaciones* contra el arte gótico. Los románticos contestaron enérgica y doctamente, distinguiéndose entre ellos Lasus y Viollet-le-Duc. Otros artistas y críticos de artes como Gabriel Laviron, les ayudaron en la parte negativa, es decir, en la cruzada contra el arte grecorromano

(1) Sus escritos sobre esta materia pueden verse coleccionados en sus *Etudes sur les Beaux Arts.*

de academia; pero no en la positiva, es decir, en "la adopción pura y simple de la arquitectura gótica", que consideraban tan anacrónica y tan peligrosa para la independencia del arte como la tiranía antigua. "El arte contemporáneo — decía Laviron (1)—, el único arte actualmente práctico, estético, es el que formula el sentimiento actual de la sociedad y es su expresión viva." Pero como esta arquitectura del porvenir ni apareció entonces ni ha aparecido hasta ahora, y lo urgente era salvar de próxima devastación, y aun (si era posible) restablecer en su primitivo estado las grandes construcciones de otras edades menos discutidoras y teóricas, triunfaron por de pronto los enemigos de la Academia y de Vitruvio, sostenidos por el entusiasmo nacional que habían llegado a despertar en el Gobierno, en las Cámaras, en los Municipios y en los cabildos eclesiásticos, alzándose en todas partes, menos en la Academia, un inmenso clamor que pedía restauraciones. El genio de la restauración se encarnó en un hombre, artista y arqueólogo a la vez, que representa por sí solo la escuela neogótica, y cuya huella ha de ser imperecedera en la historia de la gran agitación estética de nuestro siglo; en Viollet-le-Duc, célebre como constructor y to-

(1) En sus opúsculos *De l'architecture contemporaine et de la convenance de l'aplication du style gothique aux constructions religieuses du XIXe siècle* y *De Vitruve et du gothique en 1836*, publicados en la *Revue Nouvelle* y en el *National*.

davía más célebre como teórico (1). No fué grande arquitecto, ni ¿quién puede serlo en tiempos en que la arquitectura ha dejado de ser arte para convertirse en asunto de erudición o de ciencia? Pero fué un restaurador admirable que, a falta de genio creador, tuvo el sentido y el amor de las creaciones de otros tiempos, y, además, ciencia consumada de dibujante y dominio absoluto y perfecto de la técnica. Así formó una legión de obreros a su imagen y semejanza, y restauró, en el breve plazo que va desde 1846 hasta su muerte, innumerables edificios religiosos, civiles y militares, Nuestra Señora de París, la catedral de Amiens, la Abadía de San Dionisio, la iglesia de San Saturnino de Tolosa, las de Vezelay y Poissy, la catedral de Carcasona, los castillos de Pierrefonds y Roquetaillade, el palacio de los Papas en Aviñón, la casa municipal de Narbona, el Capitolio de Tolosa y, en suma, casi todas las grandes construcciones francesas de los tiempos medios. Del talento que ha presidido a estas restauraciones nadie duda; pero empieza a ser opinión general que Viollet-le-Duc restauró demasiado; que su deseo de respetar la unidad artística de los monumentos le arrastró muchas veces a sacrificar sin necesidad todo lo que contrariaba su sistema; y que el principio mismo de

(1) Vid. E. Corroyer, *Viollet-le-Duc*, y Anthyme Saint-Paul, *Viollet-le-Duc, ses travaux d'art et son système archéologique*, París, 1881.

las restauraciones tiene algo de sofístico y peligroso cuando no se limita a reparar lo destruído o lo que amenaza ruina, sino que tiene la pretensión de "restablecer el conjunto de un edificio en un estado completo y orgánico que puede no haber existido nunca en un momento dado" (1). Los arqueólogos no pueden menos de tachar de infieles tales reproducciones, que, por otra parte, son nuevo peligro para la integridad de los monumentos y un ataque directo a la historia del arte, cuyos anales se mutilan en nombre de un principio de unificación gótica que puede llegar a ser en sus consecuencias tan intolerante y vandálico como lo fué el de los arquitectos grecorromanos. La restauración es un mal inevitable; pero, puesto que intrínsecamente es una falsedad, redúzcasela a los menores límites posibles. Y es cierto que Viollet-le-Duc los traspasó a veces, especialmente en sus restauraciones de Tolosa y otros puntos del Mediodía de Francia, donde por querer imponer sistemáticamente los procedimientos de las antiguas escuelas del Norte, alteró el carácter y fisonomía de algunos edificios.

Mucho menos discutido fué como escritor y teórico (2). No hay arquitecto que tan ex-

(1) Son palabras del mismo Viollet-le-Duc en el artículo *Restauración*, de su *Diccionario*.

(2) Indicaremos las fechas de sus principales escritos: *De la Construction des édifices religieux en France* (en los *Annales Archéologiques*, 1844-46).—*Du Style gothique au XIXe siècle* (*Annales Archéolo-*

tensa y profundamente haya tratado de su arte. No hay escritor alguno a quien deba tan positivos servicios la teoría estética de la Arquitectura, especialmente de la ojival. Sus producciones son innumerables, y entre ellas sobresalen sus primitivos manifiestos *sobre el estilo gótico en el siglo XIX*, respondiendo al informe de la Academia en 1846; *su monografía de Nuestra Señora* (1853), sus dos grandes *Diccionarios razonados, de la arquitectura francesa desde el siglo XI al XVI y del mobiliario francés desde la época carolingia hasta el Renacimiento,* su *Ensayo sobre la arquitectura militar en la Edad Media,* su libro sobre *El Arte ruso,* sus *Conversaciones sobre*

---

giques, 1846).—*Monographie de Notre Dame* (1853, fol.).—(Hizo también monografías sobre los principales edificios que restauró.)—*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (1854-1869, 10 volúmenes en 4.º, con grabados). —*Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance* (1854-1875, seis volúmenes).—*Essai sur l'architecture militaire au Moyen-Age* (1854, con grabados).—*Entretiens sur l'Architecture* (1858-1872, dos tomos).—*Ce qui réclame au XIXe siècle l'enseignement de l'Architecture* (1869).—*Histoire d'une maison* (1873).—*Histoire d'une forteresse* (1874).—*Histoire de l'habitation humaine dépuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours* (1875).—*L'Art russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir* (1877).—*Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale* (1878).—*Histoire d'un dessinateur* (1879), etcétera, etc. Escribió, además, de ingeniería, de fortificación, de política, etc., etc.

la Arquitectura. Hasta sus libros de vulgarización, titulados *Historia de una casa, Historia de una fortaleza, Historia de la habitación humana desde los tiempos prehistóricos hasta nuestros días, Historia de una casa-ayuntamiento y de una catedral,* etc., se distinguen ventajosamente, como era de esperar de la ciencia de su autor, del fárrago de publicaciones análogas, tan efímeras como pintorescas. Añádanse a todo esto innumerables artículos, monografías y conferencias, y se tendrá idea de la eminente actividad estética de Viollet-le-Duc, sólo igualada en nuestro siglo por la de Ruskin, con la diferencia de no ser Ruskin artista de profesión, sino aficionado, y de haber dirigido Viollet-le-Duc un número de construcciones y restauraciones muy superior al número de sus obras literarias.

El *Diccionario de Arquitectura* es, por todos conceptos, la obra maestra de Viollet-le-Duc, y la que en su parte teórica puede suplir en rigor a todas las restantes. Los méritos de este libro clásico, o por mejor decir único, son tan universalmente reconocidos por los artistas y aun por los profanos, que parece ocioso encarecerlos. Antes de Viollet-le-Duc (con muy raras excepciones, siendo la del venerable arqueólogo Caumont la más importante), el arte gótico no había sido más que un pretexto de ditirambos poéticos y de efusiones religiosas; la mayor parte de los que hablaban de él, comenzando por Federico Schlegel y los demás románticos alemanes, no tenían idea alguna de

sus leyes, lo interpretaban todo de una manera simbólica y mística, y jamás pasaban de una impresión de conjunto, muy elevada sin duda pero también muy superficial, o bien, como el mismo Víctor Hugo, convertían en principal lo accesorio, y la parte decorativa en fundamental. Viollet-le-Duc emprendió probar, primero contra los arquitectos neoclásicos, y después contra sus propios aliados los poetas románticos y los apologistas neocatólicos, que el arte ojival, lejos de ser un arte en que predominase el libre arranque de la fantasía, era sobre todo un arte racional e inflexiblemente lógico en sus procedimientos, sujeto a leyes tan precisas y tan severas como las que habían presidido al templo griego, un arte en que la decoración se adaptaba y subordinaba rigurosamente a la estructura, completando la significación de las formas principales; un organismo que se desarrolla y progresa como los organismos naturales, partiendo de un principio muy sencillo que se modifica, que se perfecciona, que se complica, pero sin perder nunca su esencia primitiva. Este principio de unidad no es otro que la bóveda llamada gótica, la ojiva, el arco diagonal, único generador de todo el sistema de construcción, así como en el arte griego la columna es el punto de partida de toda la simetría del monumento. "En la arquitectura gótica—prosigue Viollet-le-Duc—todo es metódico, razonado, claro, ordenado y preciso; todo tiene su puesto marcado de antemano." Y este arte enteramente fran-

cés, nacido y desarrollado a fines del siglo XII en las provincias del Norte, no nació como los hongos, ni fué improvisado en virtud de conceptos místicos, sino que fué aplicación rigurosa, consecuencia fatal del sistema inaugurado por los constructores románicos. "Ha llegado el momento de estudiar el arte de la Edad Media como se estudia el desarrollo y la vida de un ser animado que de la infancia llega a la vejez por una serie de transformaciones insensibles, sin que sea posible decir dónde cesa el niño, dónde comienza el viejo."

¿Por qué extraña fatalidad, Viollet-le-Duc, en vez de realizar este magnífico programa en una historia seguida o en un tratado didáctico con unidad de plan, prefirió la forma más anticientífica de todas, la que solamente puede ser cómoda para espíritus distraídos y superficiales, la forma de diccionario? Dispersa la doctrina en mil artículos, es labor ingratísima la de reconstruirla, y además obliga al autor a repeticiones innumerables, le expone a olvidos y deficiencias aun en cosas fundamentales (uno de los artículos que faltan en este *Diccionario de Arquitectura* es el de *fachada*), y también a contradicciones más o menos reales. La vida errante y laboriosísima de Viollet-le-Duc, que sólo podía escribir en los intervalos de sus gigantescos trabajos de restauración, es lo único que puede explicar, no disculpar del todo, esta funesta resolución suya que ha perjudicado a la exacta comprensión de sus ideas y ha dado no pocas armas a sus adversarios.

Otros defectos, más o menos graves, se achacan a ciertas partes del *Diccionario.* Los dibujos son admirables, pero no siempre corresponden exactamente a la realidad de los monumentos: Viollet-le-Duc suele restaurarlos involuntariamente con el lápiz, esperando ocasión de restaurarlos en la piedra. Sus preocupaciones de hombre de sistema ardiente y apasionadísimo le llevaron también a extremar la reacción contra ciertas maneras, algo candorosas en verdad, de entender y aplaudir lo gótico. Era la reacción inevitable, y, si se quiere, legítima del hombre del oficio contra el profano, que no puede razonar su admiración y la funda en motivos disparatados, o bien la finge sin sentirla como tributo a la moda, o profana el nombre del arte, haciéndole servir para sus controversias y particulares intentos. Por lo mismo que tantos ignorantes habían entonado ditirambos fastidiosos a la inspiración religiosa de las catedrales góticas, Viollet-le-Duc (que distaba mucho de ser anticatólico, pero que tenía en alto grado aquel género de irritabilidad nerviosa propia del artista en presencia del falso aficionado), no se harta de perseguir con sus sarcasmos a los canónigos autores de manuales de arqueología, a los estéticos de seminario, que han querido ver en la ojiva un emblema de la Santísima Trinidad. Y por huir de ellos se va al extremo opuesto, y se empeña en presentar el arte gótico como arte puramente *laico,* popular, *democrático,* en oposición al arte románico, que para él es

siempre un arte *hierático,* fundado en tradiciones vagas e incompletas del arte decrépito de los bizantinos. Esto le lleva a una contradicción interna, puesto que nadie ha esforzado tanto como él el gran principio de la unidad del arte de los tiempos medios, fundado en la unidad de su elemento generador: la bóveda. Por otra parte, la opinión general de los arqueólogos tiene hoy por fantásticas las escuelas de arquitectos monacales, imaginadas por Viollet-le-Duc, sin excluir la famosa de Cluny. Se le acusa, además, de haber exagerado las influencias orientales (de Persia y Siria), como si ciertas formas de ornamentación no hubiesen podido ser inventadas más de una vez.

Pero lo más grave, lo más mitológico de todo, son esos "conciliábulos de burgueses, artistas y artesanos" que fueron elaborando en la sombra el arte gótico hasta que apareció como por magia, siendo un misterio para todos, menos para sus autores. Esta invención que ha hecho fortuna (y que realmente ha de atribuirse a Víctor Hugo y no a Viollet-le-Duc) es tan extravagante por lo menos como el simbolismo teológico de la ojiva y como "las caladas agujas que ascienden a lo infinito." Pero no sé qué tiene esta arquitectura ojival que parece condenada a alimentar el lirismo fácil y a sugerir a todo el mundo los mayores despropósitos. Para Montalembert, los arquitectos góticos habían sido una especie de santos absortos en el pensamiento de lo suprasensible, siempre en éxtasis y en oración; para Viollet-le-Duc eran

una asociación de *librepensadores,* que, poseídos de espíritu antimonacal, se habían puesto de acuerdo con los municipios y también con algunos obispos envidiosos de la popularidad de los monjes, para suplantar a los arquitectos teocráticos y levantar una especie de edificios que *parecían religiosos,* pero que en el fondo eran edificios civiles y servían para las reuniones populares y aun para espectáculos profanos lo mismo que para el culto, si bien luego, *con mala fe,* los obispos fueron llenándolos de altares. La explicación de tan extrañas teorías es muy sencilla: Viollet-le-Duc era ante todo arquitecto, y ante todo quería salvar las catedrales góticas, con el clero y sin el clero, con cualquier gobierno posible, con los católicos y con los librepensadores; de la adhesión de los primeros no había que dudar: era preciso atraerse a los segundos, que andaban un poco recelosos de que se les tendiera algún lazo, sobre todo después que Michelet había echado a volar aquella especie de la *conspiración de los arquitectos.* Así se inventó, sin más misterio que éste, la teoría del *laicismo gótico,* que ha sido impugnada docta y fastidiosamente por muchos arqueólogos cristianos, y que a mi ver no fué más que un recurso del momento improvisado por Viollet-le-Duc para contener la ola de las devastaciones.

Fuera de esta paradoja que es imposible tomar en serio, el *Diccionario Razonado de Arquitectura* es obra digna de las mayores alabanzas, y ciertamente irreemplazable, por su

riqueza de enseñanzas técnicas y detalles históricos. Todavía es más instructivo, si cabe, y agrada más por estar exento de arbitrarias generalizaciones, el *Diccionario razonado del mobiliario francés,* obra indispensable para el estudio de la Edad Media en cualquier país y no solamente en Francia. Con este inventario, admirablemente redactado, probó Viollet-le-Duc una de sus afirmaciones más fecundas, es a saber, que el arte, cuando existe de veras en una época y en un pueblo, es universal en sus manifestaciones, alcanza a lo grande y a lo pequeño, es una necesidad para todos, y no un lujo para los privilegiados. "La Edad Media, que ha dejado pocos libros y discursos sobre el arte, pero que era artista, sabía poner el arte en la fachada más rica y en las paredes de la humilde habitación de un ciudadano; sabía amar y respetar el arte en sus modestas expresiones, como en sus concepciones más espléndidas."

Aunque no hubiera producido la crítica de Viollet-le-Duc más resultados que esta solemne rehabilitación de las desdeñadas industrias artísticas, de las cuales, si por milagro llegan a resucitar, pende quizá la única esperanza de salvación para el grande arte en plazo no muy lejano, habría que perdonarle de buen grado sus teorías laicales, su mal humor con los cabildos y los excesos de sus restauraciones. No se emprenden tan grandes cosas sin una especie de fanatismo, y Viollet-le-Duc tuvo en grado eminente el de su arte,

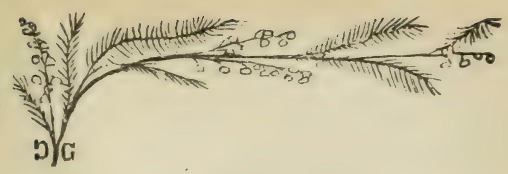
unido a una facultad de invención crítica que casi se confunde con el don de originalidad (1).

---

(1) Las vicisitudes de la Música han caminado siempre bastante separadas de las de las otras artes, lo cual no quiere decir que haya podido substraerse de movimientos estéticos tan universales como el del Renacimiento o el del Romanticismo. Pero el verdadero romanticismo musical, o sea la reforma *wagneriana,* no se ha cumplido hasta nuestros días. Los músicos franceses, calificados en 1830 de *románticos* (Héctor Berlioz, por ejemplo), pueden considerarse como precursores de la misma tendencia y consagrados al culto de Gluck y de Beethoven.

El efímero teatro romántico necesitó una escuela de declamación propia, puesto que en los actores educados en la tradición clásica encontraba invencible frialdad, cuando no declarada resistencia. Entre los actores que (guiados en parte por modelos ingleses) pusieron en moda un nuevo género de declamación tormentoso, calenturiento y apasionado, hay que citar a Mad. Dorval, a Federico Lemaître y a Bocage, cuyo recuerdo va unido al de los dramas y melodramas más famosos de Víctor Hugo y Alejandro Dumas. Algunos de ellos aplicaron sus facultades a la interpretación de la comedia moderna, después del movimiento de reacción clásica que en la tragedia inició la Rachel.





ÍNDICE

COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

TOMOS PUBLICADOS

1.º—*Romancero espiritual del Maestro Valdivielso,* con retrato del autor grabado por Galbán, y un prólogo del Rdo. P. Mir, de la Real Academia Española. (Agotados los ejemplares de 4 pesetas; los hay de lujo de 6 en adelante.)

2.º—Obras de D. Adelardo López de Ayala: tomo I.—*Teatro*: tomo I, con retrato del autor grabado por Maura, y una advertencia de D. Manuel Tamayo y Baus.—Contiene: *Un hombre de Estado.—Los dos Guzmanes.—Guerra á muerte.*—5 ptas.

3.º—Obras de D. Andrés Bello: tomo I.—*Poesías,* con retrato del autor grabado por Maura, y un estudio biográfico y crítico de D. Miguel Antonio Caro.—Contiene todos sus versos ya publicados, y algunos inéditos. (Agotada la edición de 4 pesetas; hay ejemplares de lujo de 6 en adelante.)

4.º—Obras de D. A. L. de Ayala: tomo II.—*Teatro*: tomo II.—Contiene: *El tejado de vidrio.—El Conde de Castralla.*—4 ptas.

5.º—Obras de D. Marcelino Menéndez y Pelayo: tomo I.—*Odas, epístolas y tragedias,* con retrato del autor grabado por Maura,, y un prólogo de D. Juan Valera.—4 ptas.

6.º—Obras de D. Serafín Estébanez Calderón (*El Solitario*): tomo I.—*Escenas andaluzas.*—4 ptas.

7.º—Obras de D. A. L. de Ayala: tomo III.—*Teatro*: tomo III.—Contiene: *Consuelo.—Los Comuneros.*—4 ptas.

8.º—Obras de D. Antonio Cánovas del Castillo: tomo I.—*El Solitario y su tiempo*: tomo I.—Biografía de D. Serafín Estébanez Calderon y crítica de sus obras, con retrato del mismo, grabado por Maura.—4 ptas.

9.º—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo II.—*El Solitario y su tiempo*: tomo II y último.—4 ptas.

10.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo II.

—*Historia de las ideas estéticas en España*: tomo I. Segunda edición.—5 ptas.

10 bis.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo III.—*Historia de las ideas estéticas en España*: tomo II. Tercera edición.—5 ptas.

11.—OBRAS DE A. BELLO: tomo II.—*Principios de Derecho internacional,* con notas de D. Carlos Martínez Silva: tomo I.—Estado de paz.—4 ptas.

12.—OBRAS DE A. BELLO: tomo III.—*Principios de Derecho internacional,* con notas de D. Carlos Martínez Silva: tomo II y último.—Estado de guerra. 4 ptas.

13.—OBRAS DE D. A. L. DE AYALA: tomo IV.—*Teatro*: tomo IV.—Contiene: *Rioja.—La estrella de Madrid.—La mejor corona.*—4 ptas.

14.—*Voces del alma*: poesías de D. José Velarde.—4 ptas.

15.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo IV. —*Estudios de crítica literaria.*—Primera serie, 2.ª edición. Contiene: La poesía mística.—La Historia como obra artística.—San Isidoro.—Rodrigo Caro.—Martínez de la Rosa.—Núñez de Arce.—4 ptas.

16.—OBRAS DE D. MANUEL CAÑETE: tomo I, con retrato del autor grabado por Maura.—*Escritores españoles é hispano-americanos.*—Contiene: El Duque de Rivas.—D. José Joaquín de Olmedo.—4 ptas.

17.—OBRAS DE D. A. CÁNOVAS DEL CASTILLO: tomo III.—*Problemas contemporáneos*: tomo I, con retrato del autor grabado por Maura.—Contiene: El Ateneo en sus relaciones con la cultura española; las transformaciones europeas en 1870; cuestión de Roma bajo su aspecto universal; la guerra franco-prusiana y la supremacía germánica; epílogo.—El pesimismo y el optimismo; concepto é importancia de la teodicea popular; el Estado en sí mismo y en sus relaciones con los derechos individuales y corporativos; las formas políticas en general.—El problema religioso y sus relaciones con el político; el problema religioso y la economía política; la economía política, el socialismo y el cristianismo; errores modernos sobre el concepto de Humanidad y de Estado; ineficacia de las soluciones para los problemas sociales; el cristianismo y el problema social; el naturalismo y el

socialismo científico; la moral indiferente y la moral cristiana; el cristianismo como fundamento de orden social; lo sobrenatural y el ateísmo científico: importancia de los problemas contemporáneos.—La libertad y el progreso.—Los arbitristas. —Otro precursor de Malthus.—La Internacional.—5 ptas.

18.—OBRAS DE D. A. CÁNOVAS DEL CASTILLO: tomo IV.—*Problemas contemporáneos*: tomo II.—Contiene: Estado actual de la investigación filosófica; diferencias entre la nacionalidad y la raza; el concepto de nación en la Historia; el concepto de nación sin distinguirlo del de patria.—Los maestros que más han enriquecido desde la cátedra del Ateneo la cultura española.—La sociología moderna.—Ateneístas ilustres: Moreno Nieto, Revilla. —Los oradores griegos y latinos.—Centenario de Sebastián del Cano.—Congreso geográfico de Madrid.—Ideas sobre el libre cambio.—5 ptas.

20.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo VI. *Historia de las ideas estéticas en España*: tomo III, segunda edición (siglos XVI y XVII).—5 ptas.

20.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo IV. —*Historia de las ideas estéticas en España,* tomo IV, segunda edición (siglos XVI y XVII).—5 ptas.

21.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo VII.—*Calderón y su teatro.*—Contiene: Calderón y sus críticos.—El hombre, la época y el arte.—Autos sacramentales. — Dramas religiosos. —Dramas filosóficos. — Dramas trágicos.—Comedias de capa y espada y géneros inferiores.—Resumen y síntesis. Segunda edición.—4 ptas.

22.—OBRAS DE D. VICENTE DE LA FUENTE: tomo I.—*Estudios críticos sobre la Historia y el Derecho de Aragón*: primera serie, con retrato del autor grabado por Maura. Contiene: Sancho el Mayor. —El Ebro por frontera.—Matrimonio de Alfonso el Batallador.—Las Hervencias de Avila.—Fuero de Molina de Aragón.—Aventuras de Zafadola.—Panteones de los Reyes de Aragón.—4 ptas.

23.—OBRAS DE D. A. L. DE AYALA: tomo V.—*Teatro*: tomo V.—Contiene: *El tanto por ciento.*—*El agente de matrimonios.*—4 ptas.

24.—*Estudios gramaticales.* — Introducción á las

obras filológicas de D. Andrés Bello, por D. Marcos Fidel Suárez, con una advertencia y noticia bibliográfica por D. Miguel Antonio Caro.—5 ptas.

25.—*Poesías de D. José Eusebio Caro,* precedidas de recuerdos necrológicos, por D. Pedro Fernández de Madrid y D. José Joaquín Ortiz, con notas y apéndices, y retrato del autor grabado por Maura. 4 ptas.

26.—Obras de D. A. L. de Ayala: tomo VI.—*Teatro*: tomo VI.—Contiene: *Castigo y perdón* (inédita).—*El nuevo D. Juan.*—4 ptas.

27.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo VIII.—*Horacio en España.—Solaces bibliográficos,* segunda edición refundida, tomo I.—Contiene: Traductores de Horacio.—Comentadores.—5 ptas.

28.—Obras de D. M. Cañete: tomo II.—*Teatro español del siglo XVI.—Estudios histórico-literarios.* Contiene: Lucas Fernández.—Micael de Carvajal. Jaime Ferruz.—El Maestro Alonso de Torres.—Francisco de las Cuevas.—4 ptas.

29.—Obras de D. S. Estébanez Calderón (*El Solitario*): tomo II.—*De la conquista y pérdida de Portugal*: tomo I.—4 ptas.

30.—*Las ruinas de Poblet,* por D. Víctor Balaguer, con un prólogo de D. Manuel Cañete.—4 ptas.

31.—Obras de D. S. Estébanez Calderón (*El Solitario*): tomo III.—*De la conquista y pérdida de Portugal*: tomo II y último.—4 ptas.

32.—Obras de D. A. L. de Ayala: tomo VII y último.—*Poesías y proyectos de comedias.*—Contiene: Sonetos y poesías varias.—Amores y desventuras.—Proyectos de comedias.—El último deseo. —Yo.—El cautivo.—Teatro vivo.—Consuelo.—El teatro de Calderón.—4 ptas.

33.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo IX. —*Horacio en España.—Solaces bibliográficos,* segunda edición refundida, tomo II y último.—Contiene: La poesía horaciana en Castilla.—La poesía horaciana en Portugal.—5 ptas.

34.—Obras de D. V. de la Fuente: tomo II.—*Estudios críticos sobre la Historia y el Derecho de Aragón,* segunda serie.—Contiene: Las primeras Cortes.—Los fueros primitivos.—Origen del Justicia Mayor.—Los señoríos en Aragón.—El ré-

gimen popular y el aristocrático.—Preludios de la Unión.—La libertad de testar.—Epílogo de este período.—4 ptas.

35.—*Leyendas moriscas*, sacadas de varios manuscritos por D. F. Guillén Robles: tomo I.—Contiene: Nacimiento de Jesús.—Jesús con la calavera.—Estoria de tiempo de Jesús.—Racontamiento de la doncella Carcayona.—Job.—Los santones.—Salomón.—Moisés.—4 ptas.

36.—*Cancionero de Gómez Manrique*, publicado por primera vez, con introducción y notas, por D. Antonio Paz y Melia: tomo I.—4 ptas.

37.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack, traducido directamente del alemán por D. Eduardo de Mier: tomo I, con retrato del autor grabado por Maura.—Contiene: Biografía del autor.—Origen del drama de la Europa moderna, y origen y vicisitudes del drama español hasta revestir sus caracteres y forma definitiva en tiempo de Lope de Vega.—5 ptas.

38.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo X. —*Historia de las ideas estéticas en España*: tomo V (siglo XVII).—4 ptas.

39.—*Cancionero de Gómez Manrique*, publicado por primera vez, con introducción y notas, por D. A. Paz y Melia: tomo II y último.—4 ptas.

40.—OBRAS DE D. JUAN VALERA: tomo I.—*Canciones, romances y poemas*, con prólogo de D. A. Alcalá Galiano, notas de D. M. Menéndez y Pelayo y retrato del autor grabado por Maura.—5 ptas.

41.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo XI. —*Historia de las ideas estéticas en España*: tomo VI (siglo XVIII).—5 ptas.

42.—*Leyendas moriscas*, sacadas de varios manuscritos por D. F. Guillén Robles: tomo II.—Contiene: Leyenda de Mahoma.—De Temim Addar.—Del Rey Tebin.—De una profetisa y un profeta.—Batalla del rey Almohalhal.—El alárabe y la doncella.—Batalla de Alexyab contra Mahoma.—El milagro de la Luna.—Ascensión de Mahoma.—Leyenda de Guara Alhochorati.—De Mahoma y Alharits.—Muerte de Mahoma.—4 ptas.

43.—*Poesías de D. Antonio Ros de Olano*, con un prólogo de D. Pedro A. de Alarcón.—Contiene: Sonetos.—La pajarera.—Doloridas.—Por pelar la

pava.—La gallomaquia.—Lenguaje de las estaciones.—Galatea.—4 ptas.

44.—*Historia del nuevo reino de Granada* (cuarta parte de los *Varones ilustres de Indias*), por Juan de Castellanos, publicada por primera vez con un prólogo por D. A. Paz y Melia: tomo I.—5 ptas.

45.—*Poemas dramáticos de Lord Byron*, traducidos en verso castellano por D. José Alcalá Galiano, con un prólogo de D. Marcelino Menéndez y Pelayo. Contiene: Caín.—Sardanápalo.—Manfredo.—4 ptas.

46.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. E. de Mier: tomo II.—Contiene: la continuación del tomo anterior hasta la Edad de Oro del teatro español.—5 ptas.

47.—Obras de D. V. de la Fuente: tomo III.—*Estudios críticos sobre la Historia y Derecho de Aragón*: tercera y última serie.—Contiene: Formación de la liga aristocrática.—Vísperas sicilianas.—Revoluciones desastrosas.—Reaparición de la Unión.—Las libertades de Aragón en tiempo de D. Pedro IV.—Los reyes enfermizos.—Influencia de los Cerdanes.—Compromiso de Caspe.—La dinastía castellana.—Falseamiento de la Historia y el Derecho de Aragón en el siglo xv.—D. Fernando el Católico.—Sepulcros reales.—Serie de los Justicias de Aragón.—Conclusión.—5 ptas.

48.—*Leyendas moriscas*, sacadas de varios manuscritos por D. F. Guillén Robles: tomo III y último.—Contiene: La conversión de Omar.—La batalla de Yermuk.—El hijo de Omar y la judía.—El alcázar del oro.—Alí y las cuarenta doncellas.—Batallas de Alexyab y de Jozaima.—Muerte de Belal.—Maravillas que Dios mostró á Abraham en el mar.—Los dos amigos devotos.—El Antecristo y el día del juicio.—4 ptas.

49.—*Historia del nuevo reino de Granada* (cuarta parte de los *Varones ilustres de Indias*), por Juan de Castellanos, publicada por primera vez, con un prólogo, por D. Antonio Paz y Melia, tomo II y último, que termina con un índice de los nombres de personas citadas en esta cuarta parte y en las tres primeras, publicadas en la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra.—5 ptas.

50.—Obras de D. J. Valera: tomo II.—*Cuentos, diálogos y fantasías.*—Contiene: El pájaro verde.—Parsondes.—El bermejino prehistórico.—[illegible]-pigenia.—Gopa.—Un poco de crematística.—La cordobesa.—La primavera.—La venganza de Atahualpa.—Dafnis y Cloe.—5 ptas.

51.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España,* por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. E. de Mier, tomo III.—Contiene: la continuación de la materia del tomo II.—5 ptas.

52.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XII.—*La ciencia española,* tercera edición refundida y aumentada: tomo I, con un prólogo de D. Gumersindo Laverde y Ruiz.—Contiene: Indicaciones sobre la actividad intelectual de España en los tres últimos siglos.—De re bibliográfica.—Mr. Masson redivivo.—Monografías expositivo-críticas.—Mr. Masson redimuerto.—Apéndices.—5 pesetas.

53.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo V.—*Poesías.*—Contiene: Amores.—Quejas y desengaños.—Rimas varias.—Cantos lúgubres.—[illegible] ptas.

54.—Obras de D. Juan Eugenio Hartzenbusch: tomo I.—*Poesías,* con la biografía del autor, juicio crítico de sus obras por D. Aureliano Fernández-Guerra, y retrato grabado por Maura: primera edición completa de las obras poéticas.—[illegible] ptas.

55.—*Discursos y artículos literarios* de D. Alejandro Pidal y Món.—Un tomo con retrato del autor grabado por Maura.—Contiene: La Metafísica contra el naturalismo.—Fr. Luis de Granada.—José Selgas.—Epopeyas portuguesas.—Glorias asturianas.—Coronación de León XIII.—El P. Zeferino.—Menéndez y Pelayo.—Campoamor.—Pérez Hernández.—Frassinelli.—Epístolas.—Una madre cristiana.—Una visión anticipada.—El campo en Asturias.—5 ptas.

56.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo VI.—*Artes y letras.*—Contiene: De los asuntos respectivos de las artes.—Del origen y vicisitudes del genuino teatro español.—Apéndice.—La libertad en las artes.—Apéndice.—Un poeta desconocido y anónimo.—5 ptas.

57.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XIII.—*La ciencia española*: tercera edición corregida y aumentada: tomo II.—Contiene: Dos artículos de D. Alejandro Pidal sobre las cartas anteriores.—In dubiis libertas.—La ciencia española bajo la Inquisición.—Cartas.—La Antoniana Margarita.—La patria de Raimundo Sabunde.—Instaurare omnia in Christo.—Apéndice.—5 ptas.

58.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. E. de Mier: tomo IV.—Contiene: Fin de la materia del tomo III.—Edad de oro del teatro español.—5 ptas.

59.—*Historia de la Literatura y del arte dramático en España*, por A. F. Schack, traducida directamente del alemán por D. E. de Mier: tomo V y último.—Contiene: Fin de la materia del tomo anterior.—Decadencia del teatro español en el siglo XVIII.—Irrupción y predominio del gusto francés.—Ultimos esfuerzos.—Apéndices.—5 ptas.

60.—Obras de D. J. Valera: tomo III.—*Nuevos estudios críticos*.—Contiene: Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas.—El *Fausto* de Gœthe.—Shakespeare.—Psicología del amor.—Las escritoras en España y elogio á Santa Teresa.—Poetas líricos españoles del siglo XVIII.—De lo castizo de nuestra cultura en el siglo XVIII y en el presente.—De la moral y de la ortodoxia en los versos.—5 ptas.

61.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XIV.—*Historia de las ideas estéticas en España*: tomo VII (siglo XIX).—5 ptas.

62.—Obras de D. Severo Catalina: tomo I.—*La Mujer*, con un prólogo de D. Ramón de Campoamor: octava edición.—4 ptas.

63.—Obras de D. J. E. Hartzenbusch: tomo II.—*Fábulas*: primera edición completa.—5 ptas.

64.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XV.—*La ciencia española*: tomo III y último.—Contiene: Réplica al P. Fonseca.—Inventario de la ciencia española; Sagrada Escritura, Teología, Mística, Filosofía, Ciencias morales y políticas, Jurisprudencia, Filología, Estética, Ciencias históricas, Matemáticas, Ciencias militares, Ciencias físicas.—5 ptas.

65.—Obras de D. J. Valera: tomo IV.—*Novelas*: tomo I, con un prólogo de D. Antonio Cánovas del Castillo.—Contiene: *Pepita Jiménez.—El comendador Mendoza.*—5 ptas.

66.—Obras de D. J. Valera: tomo V.—*Novelas*: tomo II.—Contiene: *Doña Luz.—Pasarse de listo.* —5 ptas.

67.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo VII.—*Estudios del reinado de Felipe IV*: tomo I.—Contiene: Revolución de Portugal: Textos y reflexión.—Negociación y rompimiento con la República inglesa.—5 ptas.

68.—Obras de D. J. E. Hartzenbusch: tomo III. *Teatro*: tomo I.—Contiene: *Los Amantes de Teruel.—Doña Mencía.—La Redoma encantada.*— 5 ptas.

69.—Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, coleccionadas é ilustradas por el Conde de la Viñaza: tomo I.—Contiene las de Lupercio: Prólogo.—Poesías líricas.—Epístolas y poesías varias.—Obras dramáticas.—Opúsculos y discursos literarios.—Cartas eruditas y familiares.—Apéndices.—5 ptas.

70.—*Rebelión de Pizarro en el Perú y Vida de Don Pedro Gasca,* por Calvete de Estrella, y un prólogo de D. A. Paz y Melia: tomo I.—5 ptas.

71.—Obras de D. A. Cánovas del Castillo: tomo VIII.—*Estudio del reinado de Felipe IV*: tomo II.—Contiene: Antecedentes y relación crítica de la batalla de Rocroy.—Apéndice luminoso con 27 documentos de interés.—5 ptas.

72.—Obras de D. Serafín Estébanez Calderón (*El Solitario*): tomo IV.—4 ptas.

73.—*Poesías* de D. Enrique R. Saavedra, Duque de Rivas, con un prólogo de D. Manuel Cañete y retrato del autor grabado por Maura: tomo único. —Contiene: Impresiones y fantasías.—Recuerdos. —Hojas de álbum.—Romances.—La hija de Alimenón.—Juramentos de amor.—4 ptas.

74.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: tomo XVI.—*Historia de las ideas estéticas en España*: tomo VIII (siglo xix).—4 ptas.

75.—Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, coleccionadas é ilustradas por el Conde de la Viñaza: tomo II.—Contiene

las de Bartolomé Leonardo: Poesías líricas.—Sátiras.—Poesías varias.—Diálogos satíricos.—Opúsculos varios.—Cartas eruditas y familiares.—Apéndices.—5 ptas.

76.—*Rebelión de Pizarro en el Perú y Vida de Don Pedro Gasca,* por Calvete de Estrella: tomo II.—5 ptas.

77.—Obras de J. E. Hartzenbusch: tomo IV.—*Teatro*: tomo II.—Contiene: *La visionaria.—Los polvos de la madre Celestina.—Alfonso el Casto.—Primero yo.*—5 ptas.

78.—Obras de D. J. Valera: tomo VI.— *Novelas*: tomo III.—Contiene: *Las ilusiones del Doctor Faustino.*—5 ptas.

79.—Pidal (Marqués de).—*Estudios históricos y literarios*: tomo I.—Con retrato del autor grabado por Maura.—Contiene: La lengua castellana en los códigos.—La poesía y la historia.—Poema, crónica y romancero del Cid.—Un poema inédito.—Vida del Rey Apolonio y de Santa María Egipciaca.—La poesía castellana de los siglos XIV y XV.—4 ptas.

80.—*Sales españolas ó Agudezas del ingenio nacional,* recogidas por D. A. Paz y Melia.—Primera serie.—Contiene: Libro de Cetrería y profecía de Evangelista.—Carta burlesca de Godoy.—Privilegio de D. Juan II en favor de un hidalgo.—Carta del bachiller de Arcadia al capitán Salazar y respuesta de éste.—Sermón de Aljubarrota.—Carta de D. Diego Hurtado de Mendoza á Feliciano de Silva.—Proverbios de D. Apóstol de Castilla.—Carta del Monstruo satírico.—Libro de chistes de Luis de Pinedo.—Memorial de un pleito.—Carta hallada en el correo sin saber quién la enviaba.—Carta de un portugués.—Carta burlesca de Fray Guillén de Peraza.—Descendencia de los Modorros.—Carta de Diego de Amburcea á Esteban de Ibarra.—Carta del Conde de Lemos á Bartolomé L. de Argensola.—Carta de Ustarroz al maestro Gil González Dávila.—Epitafios y dichos portugueses.—Carta de un quidam al Castellano de Milán.—Carta ridícula de Diego Monfor.—Mundi novi y diálogo.—Carta sobre el destierro del Duque de Escalona.—Cartas del Arcediano de

Cuenca al cura de Pareja.—Nota de las cosas particulares del anticuario D. Juan Flores.—5 ptas.

81.—OBRAS DE D. A. CÁNOVAS DEL CASTILLO: tomo IX.—*Problemas contemporáneos*: tomo III.—Contiene: Ejercicio de la soberanía en las democracias modernas.—Las revoluciones de la Edad moderna.—Calificación de los sistemas democráticos.—La democracia pura en Suiza.—La democracia del régimen mixto en los cantones suizos.—La soberanía ejercida en Suiza por la Confederación.—El régimen municipal.—La democracia de los Estados Unidos.—El conflicto de la soberanía en los Estados Unidos y en Suiza.—Principios teóricos de la democracia francesa.—Conclusiones.—El juicio por jurados y el partido liberal conservador.—La economía política y la democracia economista en España.—La producción de cereales en España y los actuales derechos arancelarios.—Necesidad de proteger, á la par que la de cereales, la producción española en general.—De cómo he venido yo á ser doctrinalmente proteccionista.—La cuestión obrera y su nuevo carácter.—De los resultados de la conferencia de Berlín y del estado oficial de la cuestión obrera.—Ultimas consideraciones.—5 ptas.

82.—OBRAS LITERARIAS DE D. MANUEL SILVELA.—5 ptas.

83.—PIDAL (MARQUÉS DE).—*Estudios históricos y literarios*: tomo II.—Contiene: Vida del trovador Juan Rodríguez del Padrón.—D. Alonso de Cartagena.—El Centón epistolario.—Juan de Valdés y el *Diálogo de la lengua*.—Fr. Pedro Malón de Chaide.—¿Tomé de Burguillos y Lope de Vega son una misma persona?—Observaciones sobre la poesía dramática.—Viajes por Galicia en 1836.—Recuerdos de un Viaje á Toledo en 1842.—Descubrimientos en América.—Poesías.—4 ptas.

84.—OBRAS DE D. JUAN VALERA: tomo VII.—*Disertaciones y Juicios literarios*.—Contiene: Sobre el *Quijote*.—La libertad en el arte.—Sobre la ciencia del lenguaje.—Del influjo de la Inquisición en la decadencia de la literatura española.—La originalidad y el plagio.—Vida de Lord Byron.—De la perversión moral de la España de nuestros días.—De la filosofía española.—Poesía lírica.—

Estudios sobre la Edad Media.—Obras de D. Antonio Aparisi y Guijarro.—Sobre el Amadís de Gaula.—Las Cantigas del Rey Sabio.—5 ptas.

85.—*Cancionero de la Rosa*, por D. Juan Pérez de Guzmán: tomo I.—Contiene: Manojo de la poesía castellana, formado con las mejores producciones líricas consagradas á la reina de las flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, por los poetas de los dos mundos.—Tomo I.—5 ptas.

86.—OBRAS DE ANDRÉS BELLO: tomo IV.—*Opúsculos gramaticales*: tomo I.—Contiene: Ortología. —Arte métrica.—Apéndices.—4 ptas.

87.—DUQUE DE BERWICK.—*Relación de la conquista de los reinos de Nápoles y Sicilia.—Viaje á Rusia*: Prólogo de D. A. Paz y Melia.—5 ptas.

88.—FERNÁNDEZ DURO (D. CESÁREO).—ESTUDIOS HISTÓRICOS.—*Derrota de los Galves.—Antonio Pérez en Inglaterra y Francia*: un tomo.—5 ptas.

89.—OBRAS DE ANDRÉS BELLO: tomo V.—*Opúsculos gramaticales*: tomo II.—Contiene: Análisis ideológica.—Compendio de Gramática castellana. —Opúsculos.—4 ptas.

90.—*Rimas de D. Vicente W. Querol*: un tomo.—4 ptas.

91.—*Cancionero de la Rosa*, por D. Juan Pérez de Guzmán: tomo II.—Contiene: *Manojo de la poesía castellana*, formado con las mejores producciones líricas consagradas á la reina de las flores durante el siglo XIX por los poetas de los dos mundos.—Tomo II.—5 ptas.

92.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo XVII.—*Historia de las ideas estéticas en España*: tomo IX (siglo XIX).—5 ptas.

93.—OBRAS DE D. J. E. HARTZENBUSCH: tomo V.—*Teatro*: tomo II.—Contiene: *El Bachiller Mendarias.—Honoria.—Derechos póstumos.*—5 ptas.

94.—*Relaciones de los sucesos de la Monarquía española desde 1654 á 1658*, por D. Jerónimo Barrionuevo de Peralta, con algunas de sus obras poéticas y dramáticas y la biografía del autor, por D. A. Paz y Melia: tomo I.—5 ptas.

95.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: tomo XVIII.—*Ensayos de crítica filosófica.*—Contiene: De las vicisitudes de la Filosofía platónica en España.—De los orígenes del criticismo y del escepticismo, y especialmente de los precursores es-

pañoles de Kant.—Algunas consideraciones sobre Francisco de Vitoria y los orígenes del derecho de gentes: tomo I.—4 ptas.

96.—*Relaciones de los sucesos de la Monarquía española desde 1654 á 1658,* por D. Jerónimo Barrionuevo de Peralta: tomo II.—5 ptas.

97.—*Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII,* por el Marqués de Valmar: tomo I.—5 ptas.

98.—Obras de Fernán Caballero: tomo I.—Contiene: Fernán Caballero y la novela contemporánea. —*La familia de Alvareda.*—5 ptas.

99.—*Relaciones de los sucesos de la Monarquía española desde 1654 á 1658,* por D. Jerónimo Barrionuevo de Peralta: tomo III.—5 ptas.

100.—*Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII,* por el Marqués de Valmar: tomo II.—5 ptas.

101.—Obras de D. Serafín Estébanez Calderón (*El Solitario*): tomo V.—*Novelas, Cuentos y Artículos.*—4 ptas.

102.—*Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII,* por el Marqués de Valmar: tomo III y último.—5 ptas.

103.—*Relaciones de los sucesòs de la Monarquía española desde 1654 á 1658,* por D. Jerónimo Barrionuevo de Peralta: tomo IV y último.—5 ptas.

104.—*Memorias de D. José García de León y Pizarro*: tomo I (de 1770 á 1814).—5 ptas.

105.—Obras completas del Duque de Rivas: tomo I.—*Poesías.*—5 ptas.

106.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: *Estudios de crítica literaria.*—Segunda serie.—4 ptas.

107.—Obras de Fernán Caballero: tomo II.—*La Gaviota.*—5 ptas.

108.—Obras completas del Duque de Rivas: tomo II.—*Poesías.*—5 ptas.

109.—*Memorias de D. José García de León y Pizarro*: tomo II.—5 ptas.

110.—*Ocios poéticos,* por D. Ignacio Montes de Oca: un tomo.—4 ptas.

111.—Obras de Fernán Caballero: tomo III.—*Clemencia.*—5 ptas.

112.—*Memorias de D. José García de León y Pizarro*: tomo III.—5 ptas.

113.—OBRAS COMPLETAS DEL DUQUE DE RIVAS: tomo III.—*El moro expósito.*—5 ptas.

114.—OBRAS DE FERNÁN CABALLERO: tomo IV.—*Lágrimas.*—5 ptas.

115.—OBRAS COMPLETAS DEL DUQUE DE RIVAS: tomo IV.—*Romances históricos.*—5 ptas.

116.—*Estudios de historia y de crítica literaria,* por el Marqués de Valmar.—4 ptas.

117.—OBRAS COMPLETAS DEL DUQUE DE RIVAS: tomo V.—*Tragedias y Leyendas.*—5 ptas.

118.—OBRAS DE D. M. MENÉNDEZ Y PELAYO: *Estudios de crítica literaria.*—Tercera serie.—4 ptas.

119.—*Oraciones fúnebres,* por D. Ignacio Montes de Oca: un tomo.—4 ptas.

120.—OBRAS COMPLETAS DEL DUQUE DE RIVAS: tomo VI.—*Dramas y Comedias.*—5 ptas.

121.—*Sales españolas ó Agudezas del ingenio nacional,* recogidas por D .A. Paz y Melia.—Segunda serie.—Contiene: Diálogo de Villalobos.—Cuentos de Garibay.—Carta de las setenta y dos necedades.—Cuentos recogidos por D. Juan de Arguijo.—Cartas inéditas de Eugenio de Salazar.—Carta del licenciado Claros de la Plaza al maestro Lisarte de la Llana.—Máscara en el convento de Trinitarias de Madrid.—Memorial al Presidente de Castilla.—Descripción del Escorial.—Poesía macarrónica á Baldo.—Poema macarrónico de Merlín á la entrada del Almirante en Cádiz.—Pepinada: Poesía macarrónica de Sánchez Barbero.—5 ptas.

122.—OBRAS DE FERNÁN CABALLERO: tomo V.—Contiene: *Elia ó la España treinta años há.—Con mal ó con bien á los tuyos te ten.—El último consuelo.*—5 ptas.

123.—OBRAS DE ANDRÉS BELLO: tomo VI.—*Gramática de la lengua castellana*: tomo I.—5 ptas.

124.—OBRAS COMPLETAS DEL DUQUE DE RIVAS: tomo VII.—*Dramas y Comedias.*—5 ptas.

125.—OBRAS DE FERNÁN CABALLERO: tomo VI.—Contiene: *Una en otra.—Un verano en Bornos.—Lady Virginia.*—5 ptas.

126.—CRÓNICA DE ENRIQUE IV, escrita en latín por Alonso de Palencia (*Década de sucesos de su tiempo*). Traducción castellana por D. A. Paz y Melia.—Tomo I.—5 ptas.

127.—Crónica de Enrique IV, escrita en latín por A. de Palencia.—Tomo II.—5 ptas.

128.—Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo.—*Corrección de vicios y la sabia Flora Malsabidilla*: tomo I.—5 ptas.

129.—Obras de Andrés Bello: tomo VII.—*Gramática de la lengua castellana*: tomo II.—5 ptas.

130.—*Crónica de Enrique IV*, escrita en latín por A. de Palencia.—Tomo III.—5 ptas.

131.—Obras de Fernán Caballero: tomo VII.—Contiene: *La Estrella de Vandalia.—¡Pobre Dolores!—Un Servilón y un Liberalito, ó Tres almas de Dios.*—5 ptas.

132.—Obras de Fernán Caballero: tomo VIII.—Contiene: *Simón Verde.—La Farisea.—Vulgaridad y nobleza.—Deudas pagadas.—La maldición paterna.—Leonor.—Los dos memoriales.*—5 ptas.

133.—Obras de Fernán Caballero: tomo IX.—Contiene: *Estar de más.—Magdalena.—La Corruptora y la buena maestra.—Las dos Gracias ó la expiación.—Callar en vida y perdonar en muerte.—No transige la conciencia.*—5 ptas.

134.—*Crónica de Enrique IV*, escrita en latín por A. de Palencia.—Tomo IV.—5 ptas.

135.—Obras de Fernán Caballero: tomo X.—Contiene: *La Flor de las ruinas.—Los dos amigos.—La hija del Sol.—Justa y Rufina.—Más largo es el tiempo que la fortuna.—Cosa cumplida... sólo en la otra vida.*—5 ptas.

136.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: *Estudios de crítica literaria.*—Cuarta serie.—5 ptas.

137.—Obras de D. M. Menéndez y Pelayo: *Estudios de crítica literaria.*—Quinta serie.—5 ptas.

138.—*Guerra de Granada*, escrita en latín por A. de Palencia.—Tomo V.—5 ptas.

139.—Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo.—*El Caballero Puntual* y *Los prodigios del amor*: tomo II.—5 ptas.

140.—Obras de Fernán Caballero: tomo XI.—Contiene: *Más honor que honores.—Lucas García.—Obrar bien... que Dios es Dios.—El dolor es una agonía sin muerte.—Sola.—Dicha y suerte.—La noche de Navidad.—El día de Reyes.—El ex-voto.—Un vestido.*—5 ptas.

141.—*La poesía lírica en el teatro antiguo.* Colec-

ción de trozos escogidos.—Religiosos.—Serie primera.—Tomo I.—4 ptas.

142.—*La poesía lírica en el teatro antiguo.* Colección de trozos escogidos.—Religiosos.—Serie segunda.—Tomo II.—5 ptas.

143.—Obras de D. Severo Catalina: tomo II.—*La verdad del progreso.*—Tercera edición.—4 ptas.

144.—*La poesía lírica en el teatro antiguo.*—Tomo III.—Trozos filosóficos y morales.—Serie primera.—5 ptas.

145.—Obras de Fernán Caballero: tomo XII.—5 ptas.

146.—*La poesía lírica en el teatro antiguo.*—Tomo IV.—Trozos filosóficos y morales.—Serie segunda.—5 ptas.

147.—*La poesía lírica en el teatro antiguo.*—Tomo V.—Trozos filosóficos y morales.—Serie tercera.—5 ptas.

148.—*La poesía lírica en el teatro antiguo.*—Tomo VI.—Trozos filosóficos y morales.—Serie cuarta.—5 ptas.

149.—*La poesía lírica en el teatro antiguo.*—Tomo VII.—Trozos filosóficos y morales.—Serie quinta.—5 ptas.

150.—*La poesía lírica en el teatro antiguo.*—Tomo VIII.—Trozos amorosos.—Serie primera.—5 ptas.

151.—Obras de Fernán Caballero: tomo XIII.—5 ptas.

152.—*La poesía lírica en el teatro antiguo.*—Tomo IX.—Trozos amorosos.—Serie segunda.—5 ptas.

153.—Obras de Fernán Caballero.—Epistolario.—Tomo XIV.—5 ptas.

154.—Obras de D. Eduardo Saavedra.—*El Nilo.*—5 ptas.

Ejemplares de tiradas especiales, de 6 á 250 pesetas.

EN PUBLICACION

La poesía lírica en el teatro antiguo.—Tomo X.

Obras de Fernán Caballero: *El Refranero.*—Tomo XV.

EN PREPARACION

Memorias de Escoiquiz.

